

Mika Hietanen

SUOMALAINEN TYÖLÄISRETORIikka KAURISMÄEN MUKAAN – argumentaatio ja vakuuttavat puheenvuorot elokuvassa *Varjoja paratiisissa*

*Suomalaista puhekuultuuria pidetään usein vaatimat-
tomana. Yksi tällaisen puhekuulttuurin tunnetuimmista
ilmentymistä on Aki Kaurismäen niin kutsuttu työ-
läästrilogia. Artikkelini tarjoaa analyysin vakuuttavista ja
argumentoivista dialogeista elokuvan Varjoja paratii-
sissa -käsikirjoituksesta. Metodinen lähestymistapa
perustuu Searlin puheakteihin, Gricen maksimeihin ja
argumentaation analyysiin. Tuloksena on kuvaus ur-
baanista suomalaisesta työväenluokan arjen retoriikasta
siten kuin se kuvataan Kaurismäen ensimmäisessä
kansainvälistä huomiota saaneessa elokuvassa.*

Aki Kaurismäki ohjasi tuotteliaalla kaudellaan 1986–1990 kolme elokuvaa, jotka tunnetaan työläisstrilogiana: *Varjoja paratiisissa* (1986), *Ariel* (1988) ja *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990). Työläisstrilogiassa Kaurismäki kuvaa työväenluokan ympäristöä ja henkilöitä Helsingissä. Peter von Bagh on huomauttanut, että Kaurismäki keskittyi teemaan aikana jolloin ”työläisistä” ei puhuttu (von Bagh 2002, 138). Päinvastoin, 1980-lukua kuvasi nopea talouskasvu: it-buumi, kasinotalous ja Nokian kehittyminen maailman suurimmaksi kännyköiden valmistajaksi. Kaurismäki on itse kuvannut näitä kolmea elokuvaa ”häviäjien trilogiaksi” huomauttaen samalla, että häviäjät perivät maan (SKF 10, 135). Elokuvien arvosteluissa nousee erityisesti esille eräänlainen realismi, vaatimattomuus ja tyyllinen selkeys, jotka yhdessä aikaansaavat kokonaisuuden joka on epätavallinen tämän ajan elokuville ja radikaali irtiotto taloudellisten intressien ajamista tuotannoista yleensä. Peter von Bagh kuvaile näiden kolmen elokuvien tunnelmaa:

Melkein suurinta ovat paikat, jopa ohitse sen henkilöiden. Kaikki koreus puuttuu. Paikkojen

ilmettä hallitsevat anonymiteetti ja valjuus, kosketuskärkinä toisaalta se mikä nitistää ja toisaalta se jokin pieni, lähes näkymätön ja henkilöiden periaatteellisuudesta heijastuva, johon kaikki toivo täytyy perustaa. Kun tällä silmällä katsoo Varjojen valintamyymälää, Arielin vankilaa tai Tulitikkutehtaan tytön kotia, on samojen veitsenterävien arkea ja triviaa koskevien observaatioiden virrassa jota merkittävimmät taitelijat, Kafkasta tai Joycesta lähtien, ovat päättäneen vuosisadan ajan pyrkineet piirtämään (von Bagh 2002, 141–142).

Alun perin tarkoituksenani oli analysoida tässä katsauksessa koko työläisstrilogiaa. Lähempi tarkastelu kuitenkin osoitti, että ainoastaan yksi näistä elokuvista sopii argumentaation ja vakuuttavien puheenvuorojen tarkasteluun. *Ariel* ei sisällä paljon dialogia ylipäätään, eikä miltei yhtään argumentaatiota tai vakuuttamaan tarkoitettua puheenvuoroa. *Tulitikkutehtaan tyttöä* puolestaan värittää eräänlainen sadunomainen tunnelma, jossa ”suuri sanattomuus hallitsee” (von Bagh 2002, 143). Näistä kolmesta, *Varjoja paratiisissa* on ainoa, joka kuvaa todellisuutta jotenkin uskottavasti ja tavalla, johon pääsee käsiksi pragmaattisen analyysin avulla. Näin ollen päädyin analysoimaan ainoastaan tätä trilogian ensimmäistä elokuvaa.

Varjoja paratiisissa -elokuvan tapahtumia voi lyhyesti kuvata seuraavasti: Nikander työskentelee jätehuoltotfirman roskakuskinä. Hän pyytää valintamyymälän kassaa, Ilonaa, treffeille, jotka eivät onnistu kovinkaan hyvin. Ilona jää työttömäksi, ja vaikka hänen suhteensa Nikanderiin on epävarma, hän muuttaa tämän luokse asumaan. Ilona saa kuitenkin uuden työn ja muuttaa omaan asuntoonsa eikä saavu sovittuun tapaamiseen. Eräänä iltana Nikanderia pahoinpidellään matkalla kotiin, ja hän joutuu

sairaalaan. Nikander päättää, ettei halua elää yksin, ja hakee Ilonan häämatkalle. Ilona on sillä välin ehtinyt arvioida suhteensa Nikanderiin uudelleen, ja hän myöntyy kosintaan jättäen työnsä häämatkan takia.

Elokuvan visuaalinen kieli on vähäeleistä ja sama pätee dialogeihin ja tapahtumien tempoon. Tuotantotukihakemuksen taiteellisessa selvityksessä Kaurismäki määritteli elokuvansa ”jonkinlaiseksi realistiseksi rakkaustarinaksi”, ja tavoitteekseen ”jollakin epämääräisellä tavalla aistittavan rosoisuuden, joka tunnetusti on runollisen realismin äiti” (SKF 10, 135).

Varjoja paratiisissa keräsi monia palkintoja kotimaassa, ja se merkitsi myös alkua Aki Kaurismäen kansainväliselle läpimurrolle: elokuva esitettiin Cannesin festivaalin ”Ohjaajien sarjassa” (*Quinzaine des Réalisateurs*) toukokuussa 1987 ja se sai Pariisin ensi-iltansa huhtikuussa 1988, molemmissa tapauksissa hyvän vastaanoton saattelemana (SKF 10, 136; Connah 1991, 468–471).

Huomion kohteena verbaalinen viestintä

Kaurismäen dialogin tutkimus on toistaiseksi ollut vähäistä. Ainoastaan yksi teksti liittyy aiheeseen, Sanna Maskulinin (1999) artikkeli kaurismäkeläisen dialogin erityispiirteistä.¹ Maskulin kirjoittaa (1999, 35–36):

Kaurismäkeläisessä elokuvailmaisussa dialogilla on vahva tyyliä määrittävä funktio. [– –] Kaurismäen elokuvissa dialogi sekä tukee (draamalliset funktiot) että haastaa (tyyllillinen funktio) kerronnan jatkuvuutta ja fiktiivisen maailman yhtenäisyyttä. Kaurismäen elokuvien itsereflektiivisyys, samoin kuin dialogin omintakeinen huumori, lepäävät vahvasti dialogin varassa ja kasvavat keskeisesti juuri tästä tukemisen ja haastamisen välisestä jännitteestä.

Artikkelissaan Maskulin analysoi yhtä lyhyttä dialogia elokuvasta *I Hired a Contract Killer* (1990). Analyysinsä perusteella hän toteaa (1999, 41):

Elokuvadialogia ei ole mielekästä, eikä edes mahdollista, tulkita erillisenä muusta ilmaisusta. Sen [dialogin] merkitys rakentuu yhdessä auditiivisen (puheensorina, häly, hiljaisuus), visuaalisen (valaistus, lavastus, ilmeet, eleet) ja intertekstuaalisen kontekstin kanssa.

Tässä katsauksessa poikkean tästä periaatteesta huomattavasti. Kiinnostukseni kohteena on nimenomaan verbaalinen viestintä, joten auditiivinen ja visuaalinen konteksti jää tässä vähemmälle huomiolle. Minua kiinnostaa Kaurismäen tapa kuvata vakuuttavaa verbaalista viestintää työläis-kontekstissa. Puhtaimmin tämä ilmenee elokuvan käsikirjoituksessa, ja olenkin päätenyt analysoimaan elokuvan käsikirjoitusta. Tällä tavalla elokuvadialogia on mahdollista tulkita erillisenä auditiivisesta ja visuaalisesta kontekstista (intertekstuaalinen ulottuvuus puolestaan toki säilyy käsikirjoituksessakin). Koska käsikirjoituksessa ei ole käytettävissä tai edes kuvattavissa kaikkia elokuvan käyttämiä keinoja, käsikirjoituksessa kirjoittajan (alkuperäinen) tarkoitus on pelkistetympi, ehkä jopa selkeämpi, kuin itse elokuvassa. Tätä edesauttaa erityisesti se, että käsikirjoituksessa esiintyy kertoja, joka kuvailee ja tulkitsee tapahtumia. Käsikirjoituksen dialogi ilmentää usein sanallisesti enemmän kuin elokuvassa koska elokuvassa osa viestinnästä tapahtuu kehon kielellä, vilkaisuilla, kosketuksilla ja elokuvan suomilla erilaisilla audiovisuaalisilla keinoilla kuten sommitteilla ja äänimaailmalla.

Sillä, että elokuva ei kaikilta osin seuraa käsikirjoitusta, ei tässä ole merkitystä. Elokuva on käsikirjoituksen yleisävyllä ja puhekulttuurille uskollinen ja analyysin yleiset johtopäätökset pätevät siksi myös elokuvaan. Havainnoin tämän seikan artikkelin lopussa vertaamalla yhtä käsikirjoituksen dialogia elokuvassa toteutuneeseen dialogiin. Analysoin siis elokuvan käsikirjoitusta, joten seuraavassa ”elokuva” viittaa useimmiten elokuvan julkaisemattomaan käsikirjoitukseen (Kaurismäki 1985).

Keskityn puhujien diskursiiviseen yhteistyöhön, heidän päämääriinsä ja heidän puheensa vaikutuksiin. Teoreettisina ja metodisina työvälineinä toimivat John R. Searlen versio John Austinin puheaktiteoriasta (Austin 1976 [1962]; Searle 1975a, 1975b), Paul Gricen yhteistyöperiaate ja teoria keskustelumaksiimeista ja keskusteluimplikatuureista (Grice 1989), Searlen teoria epäsuorista puheakteista sekä pragmadialektinen lähestymistapa argumentaatioon (van Eemeren & Grootendorst 1984). Selitän lyhyesti eri menetelmiin kuuluvia

termejä silloin kun ne ensimmäisen kerran esiintyvät.

Koska kiinnostukseni kohde on vakuuttava puhe ja argumentaatio, ei ole tarpeen suorittaa yksityiskohtaisia analyysejä kontekstista, tauoista tai vieruspareista. Huomioin puheen kontekstin yleisellä tasolla jokaisen käsittelemäni kohtauksen kohdalla. Tauot on vain ajoittain merkitty elokuvan käsikirjoitukseen ja silloinkin vain ellipsoilla. Vierusparit ovat melkein poikkeuksetta yksinkertaisia: kysymys–vastaus, tervehdys–tervehdys, pyyntö–suostumus/ei-suostumus ja niin edelleen (vrt. Levinson 1983).

Analysoimiani dialogeja yhdistää yritys vaikuttaa toiseen henkilöön – yritys saada toinen henkilö ajattelemaan, sanomaan tai tekemään jotakin. Klassillisen retoriikan näkökulmasta tällainen vaikuttaminen kuuluu kategoriaan *genus deliberativum*, eli puhetyyppiin, jonka tarkoituksena on vakuuttaa kuulijat tietyistä päätöksistä tai toiminnasta. Aineisto ei kuitenkaan anna tarttumapintaa retoriikan terminologiaan tai kategorioihin. Elokuvan henkilöiden verbaalinen viestintä on kaukana julkisen retorisen puheen sommittelusta ja siihen kuuluvista retorisista tekniikoista. Tästä syystä lähestyn elokuvan dialogia modernin pragmatiikan avulla. Searlin ja Gricen teorioiden avulla voin kuvata kuinka dialogi toimii ja antaa systemaattisen kuvauksen dialogien ominaispiirteistä. Suuri osa näistä on sellaisia, joita me ymmärrämme intuitiivisesti, mutta joita olisi hankalaa kuvata ilman metodista lähestymistapaa. Elokuvan käsikirjoituksessa on 53 kohtausta.

Näistä 35 kohtausta sisältää puheenvuoroja. Yleisluontoisen analyysin jälkeen olen valinnut ne kohtaukset joissa esiintyy argumentaatiota, yritystä vaikuttaa toiseen henkilöön tai Gricen yhteistyöperiaatteen näkökulmasta katsottuna kiinnostavia keskustelun piirteitä. Näitä kohtauksia on 20. Olen analysoinut näiden 20 kohtauksen kaikki 234 puheenvuoroa. Tämä on yli puolet yhteensä 416 repliikistä ja antaa näin ollen edustavan kuvan puhemateriaalista.

Olen analysoinut kohtaukset kronologisessa järjestyksessä. Yksittäisten kohtausten analyyseistä syntyi kuva elokuvan päähenkilöiden retoriikasta ja argumentaatiosta. Jotkin piirteet nousivat toistuvasti esille, ja

kaikkien dialogien analyysin jälkeen pystyin kuvaamaan viestinnän pääpiirteet kuuden otsikon alla: *lyhyet puheenvuorot, epäsuora viestintä, rikkomukset keskustelumaksiimeja vastaan, retoriset kuviot, argumentaatio ja huumori*. Nämä otsikot ovat siis syntyneet analyysin pohjalta.²

Seuraavaksi esittelen tutkimukseni tulokset edellä mainitsemiini viiden otsikon mukaan. Tämän jälkeen kuvaan elokuvan puhe- ja argumentaatio-kulttuuria tiivistetysti.

1. Lyhyet puheenvuorot

Elokuvan dialogien erikoisin piirre on puheenvuorojen lyhyys ja koruttomuus. Se, että suuri osa elokuvan puheenvuoroista on lyhyitä, vaikuttaa huomattavasti elokuvan tyyliin. Ajoittain tämä vähäsanaisuus tekee dialogeista töksähteleviä mutta pääsääntöisesti tämä aikaansaa elokuvan viehättävän ominaispiirteen. Asiat pysyvät tarkasti fokuksessa kun turhaa puhetta vältetään. Esimerkki dialogista 9:

NIKANDER: Ota nyt takki pois. Sä voit nukkua tässä.

ILONA: Ei se käy ...

NIKANDER: Miksei käy, mihin sä oot sitten matkalla?

ILONA: Ei kun mä nukun keittiössä.

NIKANDER: Jaa ... se on toinen juttu, sama se. Mutta mä lähden aikaisin ja herätän turhaan ...

ILONA: Ei se mitään.

NIKANDER: Ei vai?

ILONA: Ei.

Hän nousee ja riisuu takkinsa tuolin selkänojalle ja alkaa sitten kaivella laukuaan.

ILONA: Mulla on kaikki tavarat asemalla ... voisinko mä lainata sun hammasharjaa?

NIKANDER: Mulla on toinen ... käyttämätön.

Haetaan ne huomenna.

ILONA: Tännekö?

NIKANDER: Onko sulla sitten joku toinen paikka, mitä?

Ensin Nikander tarjoaa Ilonalle nukkupaikan. Kun Ilona vastaa "Ei se käy", Nikander olettaa, että Ilona tarkoittaa yöpymistä, vaikka hän tarkoittaakin yöpymiskohtaa asunnon sisällä. Nikanderin olettamus kuvastaa ehkä hänen epävarmuuttaan heidän suhteestaan. Dialogin kahdeksasta puheenvuorosta viisi sisältää kieltoisanan "ei", mikä osaltaan välittää kuvan hankalasta

tilanteesta. Tämän jälkeen Nikander kutsuu vähäsanaisesti Ilonaa asumaan kanssaan yötä pitempäänkin, käytännössä muuttamaan hänen luokseen.

Puheenvuorojen vaihto on viestinnällisesti niukkaa, mikä välittää kuvan tuka-
lasta tilanteesta: Nikander ja Ilona eivät ole vapautuneita keskenään. Nikanderin viimeinen puheenvuoro ilmentää jonkinlaista arkirealismen logiikkaa: ellei Ilonalla ole toista paikkaa tiedossa, hän muuttaa tietysti Nikanderin luokse. Nikander olettaa paljon eikä ota huomioon, että Ilona ehkä ei halua muuttaa hänen luokseen vaikkei tällä olisikaan toista asuntoa tiedossa. *Implisiittinen väite: "Tulet tänne asumaan." Perustelu: "Sinulla ei ole toista asuntoa." Implisiittinen perustelu: "Ellei sinulla ole toista asuntoa tulet tänne asumaan."*



Kuva 1

Tyylillisesti dialogi on karu ja töksähtelevä. Puheenvuorot ovat lyhyitä, osa vain yhden, kahden tai kolmen sanan pituisia. Tästä – kuten muistakin elokuvan dialogeista – puuttuu nauru tai hassutus, välilauseet, hermostuneet kommentit ynnä muu sellainen mikä tekisi vuoropuhelusta sujuvamman ja mikä on tavallista luonnollisessa keskustelussa. Valmis elokuva muistuttaa tässä suhteessa käsikirjoitusta.

Viimeinen dialogi (20), jossa Nikander kosii Ilonaa, on elokuvan mieleenpainuvimpia ja myös leimallinen esimerkki lyhyistä puheenvuoroista.

Melartin pysäyttää jäteauton vaatekaupan eteen ja Nikander hyppää ulos ja kävelee muitta mutkitta sisään liikkeeseen, jossa Ilona parhailaan odottaa asiakastaan sovituskopista. Ilona näkee peilin kautta kuinka Nikander tulee häntä kohti ja kääntyy. Nikander ei koskaan ole ollut erityisen edustava, mutta tällä hetkellä hänen

hahmossaan on kaikista siteistä ja ruhjeista huolimatta jonkinlaista ylevyyttä, joka lähtee hänen roskakuskin ylpeydestään ja jota kontrasti ympäristön kanssa jostakin syystä vain korostaa. Hän pysähtyy metrin päähän Ilonasta.

NIKANDER: Tulin hakemaan sinua.

ILONA: Mihin.

NIKANDER: Häämatkalle. Sinä et selviä ilman minua.

ILONA: Vai en.

NIKANDER: Et.

ILONA: Taidat olla oikeassa.

NIKANDER: Tietty olen. Lähdetäänkö?

ILONA: Minulla on tämä työ ...

NIKANDER: Hankitaan uusi myöhemmin.

Elokuvan päätöskohtauksessa Nikander on voittanut itsensä ja päättänyt saada Ilonan takaisin. Rohkeassa yrityksessä hän epäsuorasti kosii Ilonaa sanomalla, että on tullut hakemaan tätä häämatkalle, koska Ilona ei selviä ilman Nikanderia. Ilona esittää ensin tarkistuskysymyksen tai -toteamuksen ("Vai en"), mutta myöntyy nopeasti Nikanderin väitteeseen "Sinä et selviä ilman minua". Työ on kuitenkin esteenä lähteä häämatkalle, mutta Nikander tarjoaa tässä laajempaa perspektiiviä: uusi työ voidaan hankkia myöhemmin. Dialogin sanallinen niukkuus seuraa muiden dialogien tyyliä.

2. Epäsuora viestintä

Sen sijaan, että elokuvan henkilöt ilmaisisivat tunteitaan suoraan tai kertoisivat miten jokin asia on, he ilmaisevat tunteitaan epäsuorasti, *epäsuoran puheaktin* avulla.³ Kun hyväntuulinen Nikander vie Ilonan ajelulle vanhalla Dodge Coronetillaan ja ehdottaa, että he ajaisivat Hankoon (dialogi 11), hän välittää tunteen *assertiivoina*⁴:

NIKANDER: Ajetaan Hankoon.

ILONA: Menee myöhään ...

NIKANDER: Huomenna on lauantai ... voitaisiin jäädä yöksi.

ILONA: Hullu ...

NIKANDER: Motelliin.

ILONA: Onko sulla niin paljon rahaa?

NIKANDER: Aina.

Otteen viimeinen puheenvuoro kuvaa Nikanderin hyväntuulisuutta, jonka hän ilmaisee *hyperbolalla*⁵ "aina". Tässä yhte-

ydessä se ilmaisee, ettei Nikander halua miettiä tilanteessa rahankäytön järkevyyttä. Puheenvuoro on siis *toissijainen puheakti*, assertiivi, *ensisijaisen puheaktin* ollessa *ekspressiivi* (ks. edellinen viite), jonka sisältö on suurin piirtein ”nyt en halua ajatella rahatilannettani”.

Seuraavassa dialogissa toteamus esitetään kysymyksenä, tunne kielteisen assertiivina ja pyyntö kysymyksenä. Kohtaus alkaa siitä, kun Ilona tulee kotiin. Hän ei tullutkaan sovittuun tapaamiseen vaan Nikander oli yksin joutunut odottamaan häntä elokuvateatterin ulkopuolella (dialogi 14):

Nikander istuu keittiön nojatuolissa ja tuijottaa Ilonaa, joka tulee ulko-ovesta, ripustaa takkinsa naulakkoon ja tulee keittiöön. Hän istuu pöydän ääreen ja katsoo puolestaan Nikanderia vakavasti

ILONA: Mä lähden aamulla.

NIKANDER: Oikein hyvä. Mutta miksi odottaa aamuun.

ILONA: En minä voi teeskennellä tunteita joita ei ole.

NIKANDER: Kuka tässä on tunteista puhunut? Tohvelit kapsäkkiin eikä mitään romantiikkaa ...

ILONA: Mä olen pahoillani ... musta ei ole tainnut olla sulle paljon iloa ...

NIKANDER: Enemmän kun luuletkaan, mutta ei puhuta siitä. Onko sun pakko lähteä ...

ILONA: Ei kai ... mutta ei tästä mitään tule.

NIKANDER: Tietenkään ei tule ... mitään.

Kun Ilona ilmoittaa, että hän lähtee aamulla, Nikander ehdottaa epäsuoran puheaktin avulla, että hän voisi lähteä ai-

kaisemminkin. ”[M]iksi odottaa aamuun” on kysymys (*direktiivi*⁶), jonka alta löytyy ensisijainen puheakti, toteamus ”ei tarvitse odottaa aamuun” (assertiivi). Nikanderin käyttämä tapa on epäsuorempi, muttei yhtään ystävällisempi tai pehmeämpi. Ilona menee suoraan asiaan: hänellä ei ole tunteita Nikanderia kohtaan (”En minä voi teeskennellä tunteita joita ei ole”). Tämän hän ilmaisee kuitenkin epäsuorasti kielteisellä assertiivilla (*toissijainen puheakti*), jonka alta löytyy ekspressiivi (*ensisijainen puheakti*). Kysehän ei ole Ilonan kyvystä teeskennellä tunteita, vaan siitä, mitä hän tuntee.

Nikander haluaa ilmaista, että Ilona on ollut hänelle tärkeä (”enemmän kuin luuletkaan”) ja pyytää häntä jäämään, taas käyttäen epäsuoraa puheaktia välittämään tämän pyynnön. Kysymys ”[o]nko sun pakko lähteä” ei siis ole kysymys Ilonan pakosta lähteä, vaan välittää Nikanderin toiveen että Ilona ei lähtisi.

Henkilöt välttävät sanomasta tunteitaan suoraan myös muilla tavoilla. Seuraavassa dialogissa Ilona yrittää järjestää yöpymisensä ja soittaa ystävättärelleen (dialogi 7):

Ilona asettaa kantamuksensa nojalleen puhe-linkoppia vasten, menee sisälle ja alkaa veivata numeroita.

—

Ilonan ystävättären asunto; tämä seisoo eteissä kuuloke kädessään, taustalla näkyy keski-ikäinen mies, joka parhaillaan riisuu paitaansa.



Kuva 2.

TYTTÖ: ... totta kai muuten, mutta mulla on vieras ja sä tiedät kuinka pieni tää on ... niin ... mä oon pahoillani, mutta kai sä ymmärrät ... soita mulle huomenna, jooko ... no hei, koita keksiä jotain ... hei.

Hän laskee kuulokkeen paikoilleen, näyttää pari sekuntia melko syylliseltä, mutta kohauttaa sitten olkapäitään, kääntyy ja menee miehen luo.

Tytön vastauksen sisältö Ilonan oletettuun kysymykseen siitä, voisiko hän yöpyä tytön luona, on yksinkertaisesti ilmaistuna "et voi" (*peililukemisen*⁷ avulla ymmärrämme mitä Ilona on kysynyt). Kiinnostava on tapa, jolla hän kielteisen vastauksen muotoilee. Vastaus osoittaa, että hän yrittää sanoa "ei" mahdollisimman pehmeällä tavalla, eli tavalla, joka vähiten vahingoittaisi heidän ystävyyttään. Näin ollen hän vakuuttaa ensin, että "totta kai" tarjoaisi hänelle yösijaa, "mutta" juuri nyt se ei ole mahdollista. Koska ongelmana on "vieras", tyttö pystyy siirtämään vastuun asiasta toiselle henkilölle. Vieras on syy siihen, ettei Ilona mahdu yöpymään. Saamme kuitenkin vaikutelman, että vieras on tilapäinen miesvieras, joka tuskin jää yöpymään yhtä yötä kauemmin. Ehkä siksi tyttö näyttää pari sekuntia melko syylliseltä – hän olisi voinut auttaa enemmän. Tytön runsassanainen "ei" ja hänen kehotuksensa, että Ilona soittaisi hänelle seuraavana päivänä, ovat keinoja pehmentää kielteistä vastausta.

Toisessa dialogissa (13) Melartin rikkoo vuorottelusääntöä vastaan osoituksena siitä, ettei halua kommentoida Nikanderin ja Ilonan suhdeongelmia:

Nikander ja Melartin istuvat jäteauton tilavassa kopissa syömässä eväitään. Toisin sanoen heillä on ruokatunti. Kojelaudalla on leipää, maitoa, juustoa ja makkaraa ja molemmilla kädessään lyhyt puukko. Autoradio soi hiljaa, ilma on kaunis ja kevät jo pitkällä.

MELARTIN: Mitä sä funtsaisit sellasesta, että mentäis porukalla ulos illalla: Muijan sisko tulee kattoon skidiä.

NIKANDER: Siis ... kaikki neljä?

MELARTIN: Niin.

NIKANDER: Miksei ... paitsi mä en tiedä Ilonasta, mitä se meinaa ... me ei viime aikoina ole paljon nähty kuin öisin ... eikä aina silloinkaan.

Melartin vilkaisee toista, mutta ei kysy mitään vaan juo maitonsa loppuun ja rutistaa tölkin kasaan.

NIKANDER: Sillä on ollu aika paljon menoaa sen duunin takia missä se on. Mutta kai se lähtee. Jos mä pyydän.

MELARTIN: Sellanen klassinen ilta; ensin leffaan ja sitte kapakkaan.

NIKANDER: Okei.

Epävarmuus Nikanderin vastauksissa kuvastaa hänen epävarmuuttaan hänen suhteestaan Ilonaan. *Vuorottelujäsennyksen*⁸ oletuksen mukaan Melartinin tulisi käyttää puheenvuoro Nikanderin toisen puheenvuoron jälkeen, mutta hän on hiljaa. Tällä tavalla hän osoittaa, ettei aio udella Nikanderin yksityiselämää kyselemällä tarkemmin hänen suhteestaan Ilonaan. Kun hän Nikanderin kaksoispuheenvuoron jälkeen puhuu, hän sivuuttaa täysin Nikanderin puheenvuorot, pitäytyy tiukasti ehdotuksensa teemassa ja tarkentaa millainen ilta hänellä on mielessään. Melartinin viimeinen puheenvuoro on rikkomus suhteen maksimissa vastaan koska se ei liity Nikanderin edeltävään puheenvuoroon. Näin syntyvä keskusteluimplikatuuri on jo aiemmin hiljaisuudella viestitetty: Melartin ei aio kommentoida Nikanderin ja Ilonan suhdetta.

3. Rikkomukset keskustelumaksiimeja vastaan

Useassa kohtaa henkilöt rikkovat keskustelumaksiimeja vastaan (tästä saimme jo esimerkin dialogissa 13). Näin syntyvät keskusteluimplikatuurit eivät aina ole aivan selviä. Kun Ilona palaa kotiin Nikanderin luo saatuaan työtä, Nikander ilmaisee mielentilaansa suhdemaksiimia rikkoen (dialogi 10):

ILONA: Mä sain työtä.

NIKANDER: Nyt jo?

ILONA: Niin ... välityksen kautta.

NIKANDER: Ei huonosti. Mistä?

ILONA: Yhdestä vaatekaupasta, myyjänä tai kassana ...

NIKANDER: En moiti.

ILONA: Saa nyt nähdä. Mä voin tiskata.

NIKANDER: En estä.

Viimeinen lause on tässä *keskusteluimpli-
kattuuri* koska puheenvuoro on rikkomus
suhdemaksimiamia vastaan.⁹ Tietysti Nikanderin
mielestä on hyvä asia, että Ilona tarjoutuu
tiskaamaan. Hän ei kuitenkaan halua osoit-
taa kiitollisuuttaan, mutta koska sosiaaliset
konventiot – vuorottelusäännöt – vaativat,
että Nikander sanoo jotain, hän valitsee
lauseen, joka ei sisällä yhtään kiitosta, mutta
joka kuitenkin antaa Ilonan jatkaa ehdotuk-
sensa mukaisesti. On vaikeata tarkemmin
sanoa, mitä Nikander epäsuorasti viestittää
puheenvuorollaan ("En estä."), mutta se
liittyy hänen mielentilaansa, hän on jotenkin
onneton.

Nikanderin tapa viestiä on erikoinen
ensinnäkin vähäsanaisuutensa takia ja toi-
seksi vähäisen tunteellisuutensa takia. Olisi
voinut olettaa, että Ilonan työnsaanti olisi
antanut aihetta hieman laajempiin puheen-
vuoroihin. Ekspressiivien sijaan hän reagoi
Ilonan työnsaantiin sekä tiskaustarjoukseen
assertiiveilla. Hän käyttää assertiivia "[Se]
[eli [ole] huonosti [tehty]", eikä "Onneksi
olkoon!" tai vastaavaa ekspressiiviä. Samaa
suhteen maksimiamia rikkoen Melartin ilmaisee
kohteliaasti, ettei halua sekaantua Nikanderin
suhdeongelmiin (dialogi 13).

Myös hiljaisuus voi olla epäsuoraa vies-
tintää (dialogit 6, 13, 14), kuten epäonnistu-
neessa dialogissa 19:

PÄÄ: Kuule urpo, mikset sä vastaa ku sulle
puhutaan?

Kun Nikander on edelleen hiljaa pää menee vähän
hämillään ja hakee tukea naamoilta.

PÄÄ: Taitaa olla mykkä ... ootsä mykkä? Vastaa!

Vuorottelujäsennyksen oletuksen mukaan
keskustelija odottaa toiselta osapuolelta pu-
heenvuoroa päätettyään oman puheenvuo-
ronsa. Mies vihastuu kun Nikander ei täytä
tätä odotusta. Tosin olisi kohtuutonta vaatia,
että vuorottelusääntöä pitäisi seurata silloin,
kun dialogi alkaa solvauksella. Mies ("pää")
ei tunnu ymmärtävän tätä vaan vaatii Nikan-
deria osallistumaan dialogiin.

Nikander olisi todennäköisesti selvinnyt
tilanteesta vastaamalla miehelle. Se, ettei hän
vastaa, kuvaa samaa välinpitämättömyyttä
elämäänsä kohtaan, jota Nikander on jo ai-
kaisemmin tarinassa ilmentänyt.

4. Retoriset kuviot

Tekstissä esiintyy joitain yleisiä retorisia ku-
vioita: hyperbola (4, 11, 14, 16, 18), litoteesi
(10), analogia (14) ja metafora (15). Hyperbo-
lan käyttöä voidaan selittää yhtäältä tyylinä,
toisaalta tapana esittää ajatus tavalla, jossa se
ilmenee selkeämmin. Esimerkki tästä on kun
Nikander käyttää sanaa "rangaistussiirtola"
omasta kodistaan (ja hänen ja Ilonan välises-
tä suhteesta) (dialogi 14):

ILONA: Mä lähdän kuitenkin aamulla.

NIKANDER: Selvä se ... asia on jo käsitelty. Kyllä
tältä voi lähteä, ei tää ole mikään rangaistussiir-
tola, vaikka siltä tuntuisikin.

Dialogi 16 sisältää eniten hyperbolaa.
Kaurismäen tarkoituksena lienee osoittaa,
kuinka liioittelu on tietyn tyyppisten henki-
löiden tapa viestittää. Tässä Ilona ja toinen
vaatekaupan myyjä keskustelevat Nikande-
rista ja miehistä:

MYYJÄ: Mä en kestä enää, pidetään tauko ...

miksei ne pysy kotonaan jos ei ne kerran aiokaan
ostaa mitään.

ILONA: Ehkä ne on kodittomia, niinku mä.

MYYJÄ: Naisen koti on siellä missä sen puuterira-
sia on.

ILONA: Mistä toi on.

MYYJÄ: Mä keksin sen ihan ite. Just äsken.

ILONA: Jaa ... minä olen idiootti.

MYYJÄ: Luultavasti ... muuten sä et olisi täällä ...
kuinka niin?

ILONA: Mä asuin yhden roskakuskin kanssa,
mutta lähdin pois sen luota.

MYYJÄ: Miksi?

ILONA: Kun tietäisi ... se oli aina niin avuton. Tai
ei avuton, mutta jotenkin onneton ...

MYYJÄ: No nyt kai se on sitten onnellinen.

ILONA: En usko. Luuletsä?

MYYJÄ: Kyllä se äkkiä uuden löytää ... miehet

löytää aina. Koska ne ei pohjimmiltaan välitä.

ILONA: Kyllä Nikander välitti ... kai.

MYYJÄ: Oliksen nimi Nikander.

ILONA: Joo ... Uolevi Nikander.

MYYJÄ: Sopiko se nimi sille?

ILONA: Sopi jotenkin.

MYYJÄ: Sit mä ymmärrän, että sä häivyit.

Tämän dialogin ominaispiirre on puheen-
vuorojen ehdottomuus. Kyse on eräänlai-
sesta hyperbolasta. Ensin myyjä sanoo "mä
en kestä enää" vaikka todennäköisesti vain
tarkoittaa, että hän on väsynyt sellaisiin asi-
akkaisiin, jotka eivät osta mitään, ja että hän
tarvitsee tauon. "Naisen koti on siellä missä

sen puuterirasia on” on sentenssinomainen assertiivi – hyperbola sekin. Ilona sanoo ”minä olen idiootti” vaikka tarkoittaa, että hänen olisi pitänyt ymmärtää, että myyjä keksi edellisen lauseen itse. Tämäkin puheenvuoro on siis hyperbola.

Myyjän päätelmä siitä, että Nikander olisi onnellinen, ei ole järkevää johtopäätös. Kun Ilona kysyy tästä tarkemmin, myyjä tarkentaa, että ”miehet löytää aina” uuden koska ”ne ei pohjimmiltaan välitä” – varsin yleistävää ja ehdoton lausahdus. Toinen äkkiväärä johtopäätös on, että on ymmärrettävää, että Ilona jätti Nikanderin koska hänen nimensä oli Uolevi.

5. Argumentaatio

Elokuvan henkilöt eivät juuri argumentoi ja kun he sen tekevät, argumentaatio on yksinkertaista ja siinä mielessä puutteellista, ettei se vakuuta vastapuolta. Myymälänhoitajan argumentaatio (dialogi 4) on epäsuhtaista ja puutteellista:

MYYMÄLÄNHOITAJA: Te tiedätte, että me pidämme teitä kaikkia suurenmoisina työntekijöinä ... ja siksi halusimme, että saatte itse päättää ketkä kolme lähtevät.

Argumentti on kausaalinen argumentaatio. Väite: ”Saatte itse päättää ketkä kolme lähtevät.” Perustelu: ”Pidämme teitä kaikkia suurenmoisina työntekijöinä.” Implisiittinen perustelu: ”Me emme pysty päättämään ketkä kolme suurenmoista työntekijää lähtevät.” Lopputulos on outo: työntekijöiden on itse keskuudestaan valittava ketkä jäävät työttömiksi. Todellinen syy siihen, että työntekijät

itse saavat päättää, lienee se, että johto ei siihen kykene. Tämä kykenemättömyys puolestaan tuskin johtuu siitä, että johto pitäisi työntekijöitä ”suurenmoisina” – hyperbola – vaan siitä, että johdon pätevyudessa on puutteita.

Myymälänhoitajan argumentaation tarkoituksena näyttää olevan itse asian välttäminen – sekä päätöksen, että asian kunnollisen käsittelyn. Varsinaista argumentointia tässä ei tarvita koska myymälänhoitaja on suvereenin työnantajan roolissa. Näin teksti välittää kuvan myymälänhoitajasta epävarmana ja epäreiluna johtajana.

Dialogissa 9 Nikander esittää binääristä arkilogiikkaa: ongelma on muka yksinkertainen, joko tai (joko Ilonalla on toinen asunto tai sitten hän jää Nikanderin luo). Yhdessä ainoassa dialogissa esiintyy erilaisia perusteluja (dialogi 11): kun Nikander haluaa viedä Ilonan Hankoon, Ilona esittää neljä vastaargumenttia (*logos-*, *eetos-* ja *paatos-*argumentteja). Ensinnäkin hän esittää asiaperustelun (”Menee myöhään ...”), sitten *eetos-*perustelun (”Hullu ...”), sitten toisen asiaperustelun (”Onko sulla niin paljon rahaa?”), ja viimeksi *paatos-*perustelun (”No sama se sitten?”).¹⁰ Viimeinen on perustelu, mikäli sen ymmärtää siten, että Ilona on ehdotukselle välinpitämätön. Siksi Nikander reagoi tähän toivoen tarkennusta (”Sama?”), jolloin Ilona peruuttaa edellisen puheenvuoronsa muokkaamalla sitä: jos sieltä saa ruokaa, ehdotus kuulostaakin mukavalta.

Nikanderin analogia kodistaan ”rangais-tussiirtolana” on kaukaa haettu (dialogi 14), ja Melartinin analoginen argumentaatio ontuu – Nikander on mennyt ”sekaisin”



Kuva 3.

koska hän on erilainen kuin Melartin (dialogi 17). Argumentaatiossa esiintyy myös epäjohtonmukaisuutta. Työntekijät ovat "suurenmoisia" mutta heitä irtanotaan (dialogi 4), Melartin ei halua lähteä töihin mutta lähtee kuitenkin (dialogi 15), ja myyjä antaa äkkivääriä neuvoja, jotka eivät perustu järkevään argumentaatioon ja jotka ovat selvästi hyperbolisia (dialogi 16).

Seuraavassa esimerkissä (dialogi 5), toinen roskakuski, Rahikainen, antaa deittivinkkejä Nikanderille:

RAHIKAINEN: Siitä tyylistä vielä; yritä olla sillai cool, oot sen näkönen, ettet välitä paskaakaan mistään etkä kestään, ettei mikään vois liikuttaa sua vähempää ... hetken perästä ihmiset alkaa epäillä, että niissä on itsessään jotain vikaa ... niitten syyllisydentunne herää ja ne alkaa kattoo sua ylöspäin kun sulla näyttää olevan kaikki niin hyvin ...

NIKANDER: Mulla?

Argumentti on seuraavanlainen. Väite: "Yritä olla sillai cool, oot sen näkönen, ettet välitä paskaakaan mistään etkä kestään, ettei mikään vois liikuttaa sua vähempää." Perustelu: "Ihmiset alkaa epäillä, että niissä on itsessään jotain vikaa ... niitten syyllisydentunne herää ja ne alkaa katsoa sua ylöspäin kun sulla näyttää olevan kaikki niin hyvin." Implisiittinen perustelu: "On yritettävä olla sillä tavalla, että ihmiset katsovat sinua ylöspäin."

Nikander havahtuu siihen, että hänellä olisi "kaikki niin hyvin". Hänen kysymyksensä "Mulla?" viestii siitä, ettei tämä kuvaus sovi hänen omaan kuvaansa tilanteestaan. Tästähän ei kuitenkaan Rahikaisen ajatuksessa ole kyse, vaan siitä, että ulkoisesti voi antaa kuvan, että kaikki on hyvin. Rahikaisen mielestä tämä on oikea asenne deitissä. Rahikainen ei oikein onnistu vakuuttamaan Nikanderia neuvonsa vartenotettavuudesta koska implisiittinen premissi olisi vaatinut selityksen. Muutenkaan argumentoinnin elementit eivät resonoi Nikanderin tilanteen kanssa. Voisimme sanoa, että *materiaaliset lähtökohdat* ovat Rahikaisella ja Nikanderilla erilaiset.¹¹

Toisenlainen esimerkki ongelmallisesta argumentaatiosta löytyy dialogista 12. Tässä Ilona ja Nikander keskustelevat suhteestaan illallisella Hangon kasinolla:

ILONA: Kuule ... mitä sä oikein haluat musta?

NIKANDER: Miten niin ... en yhtään mitään tai kaiken ... typerä kysymys.

ILONA: Ei kun vakavasti.

NIKANDER: Paskat mä mitään halua ... olla vaan, ei ole hyvä olla yksinkään.

Tähän osioon sopisi psykologinen analyysi. Pragmaattisen analyysin näkökohdasta voimme kuitenkin todeta miten Nikanderin puheenvuorot osoittavat, että Ilonan kysymys heidän suhteestaan on hänelle hankala. Ensin Nikander välttää kokonaan vastaamasta ja julistaa Ilonan kysymyksen typeräksi. Tämä on epäsuora *argumentum ad hominem*, ja selvä rikkomus pragmatialektista vapaussääntöä kohtaan.¹² Kun Ilona tivaa vastausta, Nikander sanoo, ettei halua mitään, mutta jatkaa, ettei ole hyvä olla yksin. Epäsuorasti hän tulee näin sanoneeksi, että hän haluaa olla Ilonan kanssa. Tätä puheenvuoroa on siis tulkittava siten, että "mitään" tarkemmin sanottuna tarkoittaa "mitään erityistä".

Argumentaatio voi myös ontua pragmaattisista syistä, eli kun teot eivät soinnu yhteen sanojen kanssa, kuten kun Melartin hakee Nikanderia töihin (dialogi 15):

Melartin seisoo keskellä huonetta ja katselee Nikanderin hahmoa sängyn pohjalla.

MELARTIN: Ootsä sairasa?

NIKANDER: Olen ... henkisesti.

MELARTIN: Kyllä paskat pitää silti kerätä.

NIKANDER: Ei onnistu.

MELARTIN: Ootsä böön aut?

NIKANDER: Häh?

MELARTIN: Ei mitään ... onko sulla kahvia, mä keitän.

NIKANDER: Tuo viinaa ... polttohautaus ...

Melartin väsyä seisomaan ja istuu.

MELARTIN: Sä tiedät pirun hyvin, että pitää olla lääkärintodistus tai saa fudut.

NIKANDER: Ei sellasta lääkäriä ole vielä syntynytkään.

MELARTIN: Lähetsä vai et?

NIKANDER: Totta helvetissä tulen ... kuka muukaan ne hoitais ... ajattele nyt, cowboy kuolee ja mitä sitten tapahtuu; yhteiskunnan toiminta pysähtyy, se ajautuu kaaokseen, joka paikka on täynnä jätettä, töölönlahdessa ajelehtii kuolleita rottia ... miksei mennä?

Hän nousee, menee eteiseen, ottaa takkinsa

ja painuu ulos niin nopeasti, ettei Melartin ole pysyvä perässä.

Ilonan lähdettyä Nikander on masentunut eikä halua lähteä töihin. Työpartneri Melartin tulee hakemaan häntä kotoa. Ensin Melartin tarkistaa, onko Nikander sairas. Tämä olisi hyväksyttävä syy olla poissa työstä, muuten pätee se, että roskat on kerättävä. Kun selvää, että Nikander ei ole fyysisesti sairas, Melartin toistaa molempien hyvin tuntemaan tilanteeseen liittyvän narratiivin: "pitää olla lääkärintodistus tai saa fudut" jos on poissa työstä. Viimein Melartin tiivistää asian ("Lähetsä vai et?") jolloin Nikander yllättäen pitää lyhyen puheen jätehuollon tarpeellisuudesta. Hän käyttää metaforaa, jossa roskakuski on kuin cowboy, joka hoitaa pois roskat. Ilman häntä yhteiskunta ajautuu kaaokseen.

Dialogin jännite syntyy siitä, että Nikander sanoo ensin, että roskien kerääminen tänä aamuna "ei onnistu", mutta hetken päästä kysyy "miksei mennä?" ja lähtee ulos niin nopeasti, "ettei Melartin ole pysyvä perässä". Nikanderin yhtäkkinen mielenmuutos johtaa pragmaattiseen epäjohtonmukaisuuteen.

Dialogissa 18 Nikander kohtaa Ilonan ja pyytää häntä mukaan siskoaan tapaamaan. Dialogin alussa esiintyy erikoinen argumentaatio:

NIKANDER: Moro.

ILONA: Terve.

NIKANDER: Satuin kävelemään ohi.

ILONA: Niin.

Nikander kääntyy miehen puoleen.

NIKANDER: Mitä äijä?

MIES: Mitäs tässä ...

NIKANDER: Haluatko kuonoosi?

MIES: En.

NIKANDER: Ala vetää sitten, meillä on asioita.

Näissä puheenvuoroissa Nikander käyttää kolme puheenvuoroa, joiden tarkoituksena on saada olla hetken kahdestaan Ilonan kanssa. Sen sijaan, että hän selittäisi tämän miehelle tai suoraan pyytäisi häntä antamaan heille hetken, hän kysyy: "Haluatko kuonoosi?" Kysymys ei tällä kertaa ole ensisijaisen puheaktin välittäjänä vaan toisen puheaktin pari, hän haluaa keskustella "asioita" Ilonan kanssa kahden. Puheenvuoro "Haluatko

kuonoosi?" valmistaa puheenvuoroa "Ala vetää sitten". Ilman edellistä jälkimmäinen ei olisi yhtä voimakas. Nyt kehoitus lähteä pois saa pontta peitetyllä uhkauksella. Puheenvuorot muodostavat *modus tollens* -tyyppisen argumentin (jos P, niin Q; $\neg Q$; siis $\neg P$): Jos et halua kuonoosi (P), niin alat vetää (Q); Et ala vetää ($\neg Q$); Joten et (et halua kuonoosi) [=haluat kuonoosi] ($\neg P$).

Argumentaatio rikkoo pragmadialektista vapaussääntöä vastaan ja on *ad baculum* -fallasia, eli virhepäätelmä, joka perustuu uhkaukseen ja siksi edustaa virheellistä argumentaatiota. Tätä dialogia on tosin vaikeata pitää varsinaisena argumentaationa, koska se näyttää toimivan lähinnä eräänlaisena urbaanina versiona (lännen)elokuvista tutusta tilanteesta, jossa kaksi miestä uhittelee naisesta. Nikander ei halua toimia kohteliaasti, koska ei pidä miehestä – koska tämä on Ilonan kanssa – ja haluaa siksi esiintyä voimakkaasti. Tähän tilanteeseen kohtelias pyyntö ei sovi.

6. Huumori

Huumoria syntyy elokuvassa kahdella tasolla: elokuvan henkilöiden kesken sekä elokuvan ja katsojan välillä. *Varjoja paratiisissa* -käsikirjoituksen henkilöiden kesken huumori on harvassa. Katsojalle tarkoitettuja koomisia piirteitä löytyy enemmän, mutta näitä on hankalaa arvioida. Ainoa vitsi löytyy dialogista 2:

NIKANDER: Hyvää iltaa.

ILONA: Mä aina ihmettelinkin kuka noi roskat vie.

NIKANDER: Minä se vain olen.

ILONA: Sä et ole käynyt kaupassa aikoihin ...

NIKANDER: Mä olen dieetillä.

ILONA: Oikeesti?

NIKANDER: En. Lähtisitsä mun kanssa ulos joku iltta?

ILONA: Miksei. Koska?

Kyse on romanttisista treffeistä, ja Nikanderin vitsailu dieetistä voidaan tulkita flirtiksi. Tätä lähemmäs flirttailua hän ei elokuvassa pääsekään. Kysymys ei siis ole tavanomainen eikä vastaus samantekevä. Nikander käyttää siksi konditionaalia. Hän ei kysy "lähetsä" vaan "lähtisitsä", mikä osoittaa yhtäältä, että kyseessä on toive tai kutsu Nikanderin puolesta, ja toisaalta osoittaa kohteliaisuutta Ilonaa kohtaan.

Kiinnostava piirre dialogissa on se, kuinka suoraan Nikander menee asiaan. Minkäänlainen toisiinsa lähemmin tutustuminen tai taustojen selvittäminen ei edellä kutsua. Ainoa tausta on, että Ilona on aikaisemmin pannut Nikanderin merkille. Nikander yksinkertaisesti haluaa lähteä ulos Ilonan kanssa ja kysyy haluaako tämä tulla. Ilona vastaa kutsuun myöntävästi, joskin varsin vähällä innolla ("Miksei. Koska?").

Toinen dialogi, joka sisältää jonkinlaista henkilöiden välistä huumoria, on dialogi 14. Kohtauksessa Nikander noutaa Ilonan trefeille. He istuvat autossa ja yrittävät päättää minne lähtisivät:



Kuva 4.

NIKANDER: No niin, mihin mennään?

ILONA: Päätä sinä.

NIKANDER: Mä olen miettiny sitä koko päivän, mutta se on vaikeata.

ILONA: Mennään sitten sinne mihin sä menisit nyt, jos olisit yksin ...

NIKANDER: Kotiin.

ILONA: Sähän pyysit mua ulos.

Keskustelussa Nikander ja Ilona heittävät pallon toisilleen vuoron perään. Kuinka selittäisimme keskustelijoiden päättämättömyyden? Onko kyse vain Nikanderin saamattomuudesta, vai haluaako hän välttää päällekkäyvä tyyliä? Keskustelu muuttuu absurdiksi kun Nikander ehdottaa, että he lähtisivät kotiin. Juurihan he ovat lähdössä ulos treffeille. Tämä kohta välittää katsojille Nikanderin ja Ilonan suhteen epämääräisyyden ja epävarmuuden.

Elokuva suhteessa käsikirjoitukseen – esimerkki

Palaan dialogiin 2 ja vertaan käsikirjoituksen

dialogia elokuvassa toteutuneeseen dialogiin. Kohtaus tulee elokuvassa kohdassa 14' 27" ja kestää 1' 10" (ajat viittaaavat analyysissa käytettyyn *Artificial Eye:n* DVD-editioon, 2007). Suluissa olen merkinnyt dialogissa esiintyvien taukojen pituudet sekunneissa. Ensimmäinen vuorolause tulee kohdassa 14' 54" ja itse dialogi kestää puoli minuuttia. Kursiivilla kuvaan ei-verbaalista tietoa.

Nikander ja Melartin ovat sinisissä työhaalareissaan tyhjentämässä valintamyymälän takapihan roskasäiliöitä. Ilona istuu tupakalla takaoven rappusilla, punaisessa valintamyymälän työasussaan. Nikander huomaa hänet, ja heidän katseensa kohtaavat. Nikander epäroi hetken, jättää käsillä olevan roskalaatikon, kävelee kohti Ilonaa ja istuu hänen vierelleen. Hän vilkuilee Ilonaa mutta ei pysäytä katettaan tähän vaan kohdistaa katseensa suoraan eteenpäin. Hän pitää kätensä yhdessä polviensa päällä. He keskustelevat matalalla äänellä.

NIKANDER: terve

Nikander ei katso Ilonaa. Ilona katsoo Nikanderia.

ILONA: (2") moi (3") mä aina ihmettelinkin etkuka noi vie

NIKANDER: (2") minä se vaan olen

ILONA: (3") onks käsi parantunu

Nikander katsoo nopeasti Ilonaa.

NIKANDER: on (0.5") se on ihan kunnossa.

Ilona katsoo eteenpäin ja vetää henkäyksen savukkeestaan.

NIKANDER: (5") lähetsä mun kanssa huomenna ulos

Ilona katsoo Nikanderia.

ILONA: (3") mä pääsen vast kaheksalta

NIKANDER: (1") ei se mitään

ILONA: (4") voim mä lähteekki

Nikander katsoo nopeasti Ilonaa.

NIKANDER: (3") mä olen kaheksalta täss edessä hyvää yötä.

Nikander nousee ja kävelee takaisin autolle.

Kuten useimpia muitakin, myös tätä dialogia on elokuvassa muokattu. Suurin muutos johtuu siitä, että elokuvassa Nikander ja Ilona ovat tavanneet jo kerran aikaisemmin, Nikanderin asioidessa valintamyymälässä. Hänen kädessään oli silloin haava, jota Ilona auttoi sitomaan. Tämä antaa Ilonalle luonnollisen keskustelun aiheen, jolloin käsikirjoituksessa ollut vitsi jää tarpeettomaksi.

Elokuvakohtaus antaa käsikirjoitukseen verrattuna lisää tulkinta-avaimia. Tämän dialogin aikana ei kuulla musiikkia eikä mitakaan taustääniä, mutta näyttelijöiden kehon kieli, katseet ja äänenkäyttö antavat tietoa tilanteesta. Katsoja saa kuvan tilanteesta, jossa Nikander hieman hermostuneesti ja kömpelösti, mutta määrätietoisesti, pyytää Ilonaa ulos. Ilona on puolestaan hieman varmempi ja hänen katseensa viestii kiinnostuksesta.

Vaikka käsikirjoituksen ja elokuvan tapahtumien kulku ja dialogien sisältö ja sananmuoto monessa kohtaa eroavatkin toisistaan, molemmissa on sama tunnelma, sama tyyli ja sama kokonaisvaikutelma. Se, että Kaurismäki on pystynyt ilmaisemaan jo käsikirjoituksessa sen minkä valmis elokuva kertoo, kertoo hänen tavastaan hahmottaa tarina ja dialogi ”elokuvallisesti” jo käsikirjoitusvaiheessa. Käsikirjoituksen lukijalle välittyy karkea versio lopullisesta elokuvasta; kokonaisuutena se tyyllisesti samankaltainen kuin toteutunut elokuva.

Elokuvan puhe- ja argumentaatio-kulttuuri: analyysin tulokset

Lyhyet puheenvuorot. Dialogien puheenvuoroista suuri osa on lyhyitä. Tämä on silmiinpistävä tyyliipirre. Syntyy vaikutelma että vähäsanaisuus ei ole ensisijaisesti sanojen puutetta vaan *puhetyyli*, joka kuuluu tietyn ihmisryhmän puhekulttuuriin. Elokuvassa *Varjoja paratiisissa* kaikki puhuvat tässä suhteessa samalla tavalla, joten kyse ei ole vain joidenkin henkilöiden tyylistä. Vaikuttaa siltä, että Kaurismäki pitää vähäsanaisuutta luonnollisena ja jopa kauniina kommunikaatiotyylinä. Elokuvan henkilöt puhuvat ytimekkäästi ilman turhia lauseita. Dialogeista puuttuvat kaikenlaiset kohteliaisuusfraasit, upotetut sivulauseet, selitykset ja muut

ekskurssit. Henkilöt kuitenkin ymmärtävät toisiaan hyvin eikä kommunikaatiossa yleensä ole ongelmia.

Ajoittain sanojen vähyys tekee dialogista töksähtelevän (esim. dialogi 9). Toisaalta asiat pysyvät tarkasti fokuksessa kun turhaa puhetta vältetään. Analysoitujen 20 dialogin 234 puheenvuorosta 116 puheenvuorossa on vain yksi, kaksi tai kolme sanaa. Kun puolet puheenvuoroista on näin lyhyitä, se antaa koko elokuvalla tietyn tyylin. Viestintä on tiivistä, ilman ”tyhjää puhetta” kuten vitsailua tai tarinoitua. Tyyli on sama, oli aiheena sitten treffien sopiminen (dialogit 2, 8), yöpyminen (dialogi 9) tai kosinta (dialogi 20).

Epäsuora viestintä. Useassa kohtaa henkilöt viestivät sanottavansa epäsuorasti. Tämä tapahtuu useita kertoja epäsuoran puheaktin avulla. Kutsu esitetään kysymyksenä (dialogi 1), tunne assertiivina (dialogi 11), toteamus kysymyksenä (dialogi 14), tunne kielteisenä assertiivina (dialogi 14) ja pyyntö kysymyksenä (dialogi 14). Henkilöt välttävät sanomasta asiaansa suoraan myös muilla tavoin. Ystävätär sanoo ”ei” käyttämättä tätä sanaa (dialogi 7) ystävyyden takia; suora ”ei” olisi liian kova vastaus. Vastaavasti Ilona väistelee Nikanderin treffiehdotusta (dialogi 8) kommentteilla ja kysymyksillä, mikä ilmentää hänen epävarmuuttaan. Nikander julistaa Ilonan kysymyksen ”typeräksi” (dialogi 12) koska ei halua vastata siihen. Melartin rikkoo vuorottelusääntöä vastaan merkiksi siitä, ettei halua kommentoida Nikanderin ja Ilonan suhdeongelmia (dialogi 13). Nikander käyttää uhkausta pyynnön sijaan koska haluaa osoittaa asemansa suhteessa Ilonaan eikä halua vaikuttaa heikolta (dialogi 18). Viimeisessä dialogissa hän kosii Ilonaa epäsuorasti. Epäsuoraa viestintää on myös kun Nikander käyttää tekoa sanojensa jatkeena, vahvistamaan niitä (dialogi 14). Myös hiljaisuus voi olla epäsuoraa viestintää (dialogit 6, 13, 14).

Rikkomukset keskustelumaksiimeja vastaan. Useassa kohtaa henkilöt rikkovat keskustelumaksiimeja vastaan. Näin syntyvät keskusteluimplikaatiitit eivät aina ole aivan selviä. Suhdemaksiimia rikkoen Nikander ilmaisee vihastuneisuuttaan (dialogi 10). Samaa maksimiä rikkoen Melartin ilmaisee kohteliaasti, ettei halua sekaantua Nikanderin suhdeongelmiin (dialogi 13). Nikanderin

ollessa vihainen hän valehtelee tunteistaan rikkoen laadun maksiimia vastaan (dialogi 14). Käsikirjoittaja antaa Ilonan ja Nikanderin rikkoa määrän maksiimia vastaan tietyn tyylin saavuttamiseksi (dialogi 14).

Retoriset kuviot. Tekstissä esiintyy seuraavia retorisia kuvioita: hyperbola (4, 11, 14, 16, 18), litoteesi (10), analogia (14) ja metafora (15). Hyperbolan käyttöä voidaan selittää toisaalta tyylinä, toisaalta tapana esittää ajatus tavalla, jossa se ilmenee selkeämmin liioittelun avulla. Hyvä esimerkki tästä on kun Nikander käyttää kodistaan (ja suhteestaan Ilonaan) sanaa ”rangaistussiirtola” (dialogi 14).

Argumentaatio. Henkilöt eivät paljon argumentoi ja kun he sen tekevät, argumentaatio on yksinkertaista ja siinä mielessä puutteellista, ettei se vakuuta vastapuolta. Myymälänhoitajan argumentaatio (dialogi 4) on epäsuhtaista ja puutteellista, Rahikaisen argumentaatio vaatii lisää perusteluja jotta se olisi vakuuttavaa – Rahikainen ei näe materiaalistien lähtökohtien erilaisuutta keskustelukumppaniinsa nähden (dialogi 5). Nikander esittää binääristä arkiologiikkaa (dialogi 9): ongelma on muka yksinkertainen, joko tai. Yhdessä ainoassa dialogissa esiintyy erilaisia perusteluja: kun Nikander haluaa viedä Ilonan Hankoon, Ilona esittää neljä vasta-argumenttia (*logos-*, *etos-* ja *paatos-*argumentteja). Nikanderin analogia on kaukaa haettu (dialogi 14), ja Melartinin analoginen argumentaatio ontuu (dialogi 17). Argumentoinnissa esiintyy myös epäjohdonmukaisuutta. Työntekijät ovat ”suurenmoisia” mutta heitä irtanotaan (dialogi 4), Melartin ei halua lähteä töihin mutta lähtee kuitenkin (dialogi 15), ja myyjä antaa äkkivääriä neuvoja, jotka eivät perustu järkevään argumentaatioon (dialogi 16) ja jotka ovat selvästi hyperbolisia.

Huumori. Huumoria syntyy elokuvassa kahdella tasolla: elokuvan henkilöiden kesken sekä elokuvan ja katsojan välillä. Elokuvan henkilöiden kesken huumori on harvassa – ainoa vitsi löytyy dialogista 2. Koomisia piirteitä elokuvasta löytyy toki enemmänkin, mutta tätä on hankala arvioida, koska se mikä koetaan koomiseksi vaihtelee katsojasta toiseen.

Yhteenvetona *Varjoja paratiisissa* -käsikirjoituksen puhe- ja argumentaatiokulttuuria voidaan kuvata seuraavasti:

– Puhe- ja argumentaatiokulttuurin ominaispiirre on sen verbaalinen niukkuus. Puolet puheenvuoroista koostuu vain yhdestä, kahdesta tai kolmesta sanasta. Vähäsanaisuus koskee kaikkia teemoja.

– Dialogeista puuttuvat kaikki kohteliaisuusfraasit, upotetut sivulauseet, selitykset ja ekskussit. Tyyli on ajoittain kömpelö, ja se on johdonmukaisesti finessitön. Vähäsanaisuus ei kuitenkaan johda viestinnällisiin ongelmiin.

– Huomattavan osan siitä, mitä henkilöt haluavat viestiä he viestivät epäsuorasti käyttäen epäsuoria puheakteja ensisijaisten puheaktien viestimiseen. Hankalien asioiden edessä käytetään myös välttelyä, joka voi johtaa ylimää räisiin puheenvuoroihin tai ongelmalliseen argumentaatioon. Varsinaista argumentaatiota esiintyy kuitenkin varsin vähän, ja silloin, kun sitä esiintyy, se on ongelmallista, tyyppillisesti siten, että perustelut ovat johtopäätökseen riittämättömiä.

– Hyperbola on tavallisin retorinen kuvio ja sitä käytetään tavalla, josta ymmärrämme, että keskustelun osallistujat ovat tottuneet liioitteleviin lauseisiin ja että he osaavat tulkita niitä oikein.

– Osa dialogeista sisältää katsojalle tarkoitettuja koomisia piirteitä. Elokuvan henkilöt eivät itse reagoi näihin piirteisiin koomisina vaan komiikka syntyy elokuvan ja katsojan välillä.

Tislattu versio todellisuudesta

Kun käsikirjoitusta vertaa toteutuneeseen elokuvaan, voi huomioda seuraavaa: käsikirjoitus ilmentää ainoastaan käsikirjoittajan näkemystä, kun taas elokuva näyttää myös näyttelijöiden tulkinnan käsikirjoituksesta. Koska tarkoituksenani oli tarkastella nimenomaan *Kaurismäen* esitystä suomalaisesta työläisretoriikasta, käsikirjoitus on tämän elokuvan kohdalla tarjonnut selkeimmän mahdollisen lähtökohdan. Mitä elokuvan puhekulttuurin kuvaukseen tulee, kokonaisvaikutelma on kuitenkin hyvin samankaltainen käsikirjoituksessa ja elokuvassa.

Vaikka *Varjoja paratiisissa* on selkeästi tyylliltään ”kaurismäkeläinen”, se ei kuitenkaan ilmennä tämän tyylin kaikkia ulottuvuuksia. Näin ollen esimerkiksi Maskulinin (1999) huomiot *Kaurismäen* elokuvien mykkä-

elokuvamaisuudesta, kliseiden käytöstä dialogissa, kerronnan itsereflektiivisyydestä, ironisesta latauksesta ja kirjallisista vitseistä, eivät päde yhtä hyvin tähän elokuvaan kuin Kaurismäen tuotantoon yleensä. *Varjoja paratiisissa* on tässä suhteessa elokuvana vähemmän epätavallinen kuin esimerkiksi *I Hired a Contract Killer*.

Entä kuvaako puhe- ja argumentaatiokulttuuri *Varjoja paratiisissa* Helsingin 1980-luvun työläisväestön todellista puhekulttuuria? Elokuvan saama vastaanotto Suomessa viittaa siihen, että Kaurismäki on onnistunut kuvaamaan työläiskulttuuria tavalla, joka resonoi katsojissa. Mikäli hänen kuvauksensa olisi ollut aivan epärealistinen tai vääristelty, elokuvan vastaanotto tuskin olisi ollut yhtä suopea. Kuitenkin elokuvan vähäeleisyys ja vähäsanaisuus eivät anna dokumentaarista kuvaa todellisuudesta. Karsimalla turhat koristeellisuudet Kaurismäki on saanut aikaan ikään kuin tislattun version todellisuudesta. Mikäli tapahtumia, kuvitusta tai dialogia onkin jossain määrin liioiteltu, se on tehty tavalla joka pikemmin korostaa ja vahvistaa kuin vääristää sitä, mitä Kaurismäki haluaa viestiä. Kiinnostava kysymys onkin, miksi henkilöt elokuvissa puhuvat niin kuin puhuvat. Kysymyshän on tekijän valinnasta. Tähän on kuitenkin hankalaa saada vastausta minkäänlaisen analyysin avulla.

On myös huomattava, että käsikirjoituksen lukija ei välttämättä reagoi siihen kirjakielisyyteen, jota esimerkiksi Maskulin (1999, 34) huomioi Kaurismäen dialogeissa. *Lukija* ei odota, että teksti seuraisi puhekieltä yhtä luontevasti kuin puhuttu kieli. Itse asiassa suomalaisen elokuvan *katsoja* on tottunut parempaan kielenkäyttöön elokuvissa – ja pitää tätä luontevana – kuin mitä hän hyväksyisi todellisuudessa, omassa lähipiirissään. Ainakaan *Varjoja paratiisissa* elokuvan dialogia ei ole tarvetta pitää erityisen kirjakielisinä. Suurin poikkeama luonnolliseen puhekieleen on yllä huomioimani täytesanojen, toistojen ja vastaavien puute. Sen sijaan, että dialogi veisi huomion kuvista, puhe ja kuva vahvistavat toisiaan.

Hyvä ystäväni luki käsikirjoitusluonnoksen tästä katsauksesta ja kertoi matkalla kotiin istuneensa linja-autossa erään pariskunnan vieressä, ”joka oli kuin jostain Kaurismäen elokuvasta”. Hän välitti mi-

nulle osan heidän vuoropuhelustaan – eikä tämäntyyppisiä esimerkkejä ei ole vaikeata suomalaisesta arjesta löytää:

NAINEN: erkki pitiks kaupasta ostaa jotain muuta ku makkaraa

Tauko.

MIES: ei

Pitkä tauko.

Viitteet

¹ Orimattilan kaupunginkirjasto ylläpitää Aki Kaurismäki -verkkosivustoa, jossa on mukana myös luettelo Kaurismäestä kirjoitetuista kirjoista ja opinnäytteistä. Tässä artikkelissa on ole ottanut julkaisemattomia opinnäytteitä huomioon. Ks. www.orimattila.fi/kirjasto (”Aki Kaurismäki -sivut”; linkki tarkistettu 1.3.2009). Elokuvadiologia ks. myös Römpötti 1999; Kozloff 2000.

² Tämä katsaus perustuu laajempaan artikkeliin ”Finnish Working-Class Argumentation: A Minimalist Exercise”, [CD-ROM] *Argument Cultures: Proceedings of OSSA 09*. Teoksessa Juho Ritola (toim.). Windsor, ON: OSSA (Ontario Society for the Study of Argumentation), 2010.

³ Searle esitti jaon suoriin ja epäsuoriin puheakteihin, joita voi kutsua ensisijaisiksi ja toissijaisiksi puheakteiksi. *Suurissa puheakteissa* lausuman kielellisestä ilmaisusta näkee heti mitä puhuja tarkoittaa, eli puhuja sanoo suoraan, mitä tarkoittaa. *Epäsuorissa puheakteissa* puhuja tarkoittaa enemmän kuin mitä lausuman kielellisestä ilmaisusta olisi pääteltävissä eli puhuja tarkoittaa enemmän kuin sanoo. Ensisijainen puheakti on lausuman niin sanottu *illokutiivinen akti*, funktio, ja toissijainen puheakti, *lokutiivinen akti*, on lausuman kielellinen muoto (Searle 1975a).

⁴ Searle luokittelee puheaktit *assertiiveihin*, *direktiiveihin*, *komissiiveihin*, *ekspressiiveihin* ja *deklaratiiveihin*. *Assertiivi* on väitteenomainen lause ja *ekspressiivillä* puhuja välittää tunteitaan (Searle 1975b, 354–361).

⁵ *Hyperbola* – tehoa tavoitteleva liioittelu – on retoriikan tavallisimpia trooppeja, eli kielellisiä ilmaisuja, joissa sanoja käytetään normaalista merkityksestä poikkeavalla tavalla.

⁶ Searlin puheaktiteoriassa *direktiivit* ovat sellaisia puheakteja joilla yritetään saada kuulija tekemään jotain, esimerkiksi vastaamaan kysymykseen (Searle 1975b, 355–356).

⁷ Peililukemisella (engl. *mirror-reading*) tarkoitetaan menetelmää, jossa toisen puolen ei suoraan saatavilla olevia sanomisista, mielipiteitä ynnä muuta sellaista rekonstruoidaan toisen puolen sanomisista.

⁸ Vuorottelujäsennyksellä (engl. *turn-taking*) tarkoitetaan sitä, miten keskustelijat ottavat puheenvuoronsa. Tavallisessa dialogissa tämä tavallisesti tapahtuu vuorotellen (Sacks 1992, 524).

⁹ Gricen mukaan keskustelijat pyrkivät yhteistyöhön mm. seuraamalla määrän, laadun, suhteen ja tavan maksimiemeja. *Suhdemaksiimin* mukaan keskustelijan puheenvuoron pitää liittyä asiaan, josta puhutaan. Kun puhuja tarkoituksella rikkoo maksimiemeja vastaan, voi syntyä *keskusteluimplikaattori*, jolla tarkoitetaan sellaista lauseeseen sisältyvää sanomaa, joka edellyttää, että kuulija ymmärtää puhujan haluavan viestittää jotain muuta kuin mitä hän kielellisesti katsottuna sanoo (Grice 1989, 22–40). Gricen keskustelumaksiimit ovat eri tapa kuvata osittain samoja asioita kuin Searlen epäsuorat puheaktit (vrt. viite 3).

¹⁰ Aristoteleen mukaan – ja sen jälkeen klassillisessa retoriikassa yleensä – puhujan keksimät perustelut jakautuvat kolmeen ryhmään: *logos*- tai asiaperustelut, *etos*-perustelut ja *paatos*-perustelut. Asiaperustelut perustuvat asia-argumentteihin, *etos*-perustelut puhujan uskottavuuteen tai henkilöön ja *paatos*-perustelut puhujan kuulijoissa herättämiin tunteisiin (Aristotle, I.2.3–8).

¹¹ *Materiaaliset lähtökohdat* viittaavat siihen, mitä tietoja, arvoja, periaatteita ynnä muuta sellaista keskustelijat jakavat keskusteluun lähtiessään (van Eemeren & Grootendorst 1992, 149–157).

¹² *Vapaussääntö* on yksi kymmenestä pragmadialektiikan kriittisen keskustelun säännöstä, jotka kuvaavat ihanteita, joita seuraamalla keskustelijoilla on parhaimmat mahdollisuudet saavuttaa ratkaisu väittelyssä. Se kuuluu: ”Osapuolet eivät saa estää toisiaan esittämästä väitteitä tai kyseenalaistamasta väitteitä.” (van Eemeren & Grootendorst 1992, 208). *Argumentum ad hominem* on tyypillinen rikkomus vapaussääntöä vastaan. Sääntöä rikotaan myös silloin kun osallistuja yksipuolisesti rajaa jonkin teeman keskustelun ulkopuolelle.

Kirjallisuus

Arkistolähteet

Kaurismäki, Aki (1985) *Varjoja paratiisissa: Elo-kuvakäsikirjoitus*. 60 s. Kansallinen audiovisuaalinen arkisto. Julkaisematon käsikirjoitus.

Tutkimuskirjallisuus

Aristotle, *The Art of Rhetoric*. Transl. J. H. Freese. Loeb Classical Library, 193. Cambridge, MS & London, UK: Harvard University Press, 1926.

Austin, John (1976) *How to Do Things with Words*. 2nd edn (orig. pub. 1962). Oxford: Ox-

ford University Press.

Bagh, Peter von (2002) Aki Kaurismäki ja suomalainen todellisuus. Teoksessa Sakari Toivaiainen et al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 10: Vuosien 1986–1990 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 138–145.

Connah, Roger (1991) *K/K: A Couple of Finns and Some Donald Ducks: Cinema in Society*. Helsinki: VAPK.

Eemeren, Frans H. van & Grootendorst, Rob (1984) *Speech Acts in Argumentative Discussions: A Theoretical Model for the Analysis of Discussion Directed towards Solving Conflicts of Opinion*. Dordrecht, The Netherlands & Cinnaminson, NJ: Foris Publications.

Eemeren, Frans H. van & Grootendorst, Rob (1992) *Argumentation, Communication, and Fallacies: A Pragma-Dialectical Perspective*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Grice, Paul (1989) *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Kozloff, Sarah (2000) *Overhearing film dialogue*. Berkeley, CA: University of California Press.

Levinson, Stephen C. (1983) *Pragmatics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Maskulin, Sanna (1999) ”Kinkkua, anna minä” – ”Ham, let me” – kaurismäkeläisen dialogin erityispiirteitä. *Lähikuva* 1999: 4, 32–43.

Römpötti, Tommi (1999) ”Älkääpäs hymyilkää siellä!” Kuinka tutkia nuorisoeelokuvan dialogia? *Lähikuva* 1999:4, 6–21.

Sacks, Harvey (1992) *Lectures on Conversation*. Vol. 1. Gail Jefferson (toim.) Oxford, UK & Cambridge, MS: Blackwell.

Searle, John R. (1975a) *Indirect Speech Acts*. Teoksessa P. Cole ja J. L. Morgan (toim.) *Syntax and Semantics III: Speech Acts*. London: Academic Press, 59–82.

Searle, John R. (1975b) *A Taxonomy of Illocutionary Acts*. Teoksessa K. Gunderson (toim.) *Language, mind and knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 344–369.

SKF 10 (2002) *Suomen kansallisfilmografia 10: Vuosien 1986–1990 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Sakari Toivaiainen et al. (toim.) Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.