

Opinnäytetyö (AMK)

Viestinnäkoulutusohjelma

Elokuvan suuntautumisvaihtoehto

2010

Anitta Kiviranta

Sitouttamisen alkeet

– samastuminen elokuvan roolihenkilöihin



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma | Elokuvan suuntautumisvaihtoehto

10.5.2010 | 35 s

Ohjaajat Pekka Aine, Pentti Halonen, Risto Hyppönen, Outi Hyytinen ja Vesa Kankaanpää

Anitta Kiviranta

Sitouttamisen alkeet - samastuminen elokuvan roolihenkilöihin

Käsittelen opinnäytetyössäni samastumista elokuvan roolihenkilöihin. Pyrin tarkastelmaan ilmiötä niin elokuvatutkimuksen kuin elokuvakäsikirjoitusoppaidenkin näkökulmasta. Opinnäytetyöni tavoitteena on ollut ensisijaisesti hahmottaa samastumista ilmiönä minulle itselleni. Työni edetessä huomasin, että termi ”samastuminen” on itsessään ongelmallinen. Olenkin pyrkinyt tässä työssä pohtimaan myös, mitä samastuminen ylipäättään on, minkä asteista samastumista tai eläytymistä elokuvan seuraaminen edellyttää ja voisiko arkipuheen termin ”samastuminen” kenties korvata ammattikielessä jollakin ilmiötä osuvammin kuvaavalla sanalla.

ASIASANAT:

fiktio, draama, elokuva, elokuvat, empatia, samaistuminen, käsikirjoittaminen,

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts | Film Arts

Date 10th of May in 2010 | Total number of pages 35

Instructors Pekka Aine, Pentti Halonen, Risto Hyppönen, Outi Hyytinen ja Vesa Kankaanpää

Author Anitta Kiviranta

THE FUNDAMENTALS OF COMMITMENT

Identification to film characters

This thesis deals about identification to film characters. I try to examine the subject from the point of views of both cinematographic research and from what I've learned from screen writing guide books. To me as a writer the main objective of this thesis is to perceive the matter of identification better to myself. As a part of the process of writing this thesis I have come to notice that the term "identification" is a bit problematic. Therefore I have also tried to consider what identification actually is, what kind of identification or emphasizing is needed to follow a drama film and whether the common word "identification" could be substituted with something more precise in professional language.

KEYWORDS:

Drama, cinema, cinematography, empathy, fiction, film, identification, movie, screen writing, script writing

SISÄLTÖ

0 Johdanto	5
0.2 Aiheen rajaus - valtavirtainen draamaelokuva	7
1 Samaistumisen perusteet	8
1.2 Aristoteeliset säälimysnäytelmät	10
1.3 Kukapa pahaa säälisi	11
2 Samaistumisen luonne - tahdotonta sulautumista vai älyllistä sitoutumista?	16
3 Miksi elokuvayleisön pitäisi samaistua?	22
4 Miten kirjoittaa samaistuttavia henkilöitä?	25
4.1 Ihastuttavat teot ja ominaisuudet	25
4.2 Tavoitteet ja motivaatio	29
4.3 Uskottavat yksityiskohdat ja luonteen johdonmukaisuus	31

0 Johdanto

- eli miksi kirjoitan samaistumisesta

Samaistuminen on minulle henkilökohtaisesti ollut aina tärkeä osa elokuvaelämystä. Uskoisin, että näin on useimpien elokuvakatsojien kohdalla. Arki puheessa on hyvin tavallista, että elokuvan katselukokemusta arvioidaan sen perusteella, tuntuiko elokuva samaistuttavalta. On tyypillistä, että jos katsoja ei koe voivansa samaistua elokuvan roolihenkilöihin tai tapahtumiin, ei myöskään elokuvan temaattinen sisältö tai mahdollinen sanoma jaksa kiinnostaa tai välity katsojalle. Tämän takia koenkin, että kyky luoda samaistuttavia roolihenkilöitä on hyvin oleellinen tehtävä käsikirjoittajan työssä.

Samaistuminen on kuitenkin hyvin yksilöllinen kokemus ja sellaisena vaikeasti jäsennettävissä tai säännönmukaistettavissa. Opintojeni aikana lukemissani käsikirjoitusoppaissa samaistumista käsitellään verrattain vähän ja usein aika epäsuorasti. Poikkeuksiakin toki on; eteenkin amerikkalaisilla käsikirjoitusoppailla on taipumusta esitellä "jippoja", joiden avulla roolihenkilöstä voidaan luoda samaistuttava henkilö. Tällaiset kikat tuntuvat kuitenkin yleensä aika heppoisilta.

Toki samaistuttavien tai mukaansa tempaavien roolihahmojen käsikirjoittamista on joissakin opaskirjoissa käsitelty myös hyvin ja jäsennellysti. Mainittakoon esimerkkinä David Trottierin *The Screenwriters Bible*, jonka luvussa *Ten keys to creating captivating characters* todella tarjotaan käsikirjoittajalle kymmenen lähtökohtaa, joiden ottaminen huomioon varmasti edistää roolihenkilön muokkaamista mielenkiintoiseksi ja samaistuttavaksi. Suomeksi henkilöhahmon rakentamista käsitellee ansioituneesti esimerkiksi Anders Vacklin käsikirjoitusoppaassaan *Elokuvan runousoppia - Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Vacklinkaan ei kuitenkaan puhu suoraan samaistumisen problematiikasta.

Pohtiessani, kuinka onnistuisin kirjoittamaan omista henkilöhahmoistani samaistuttavampia, olen päätenyt tutkailemaan, mistä samaistumisessa pohjimmiltaan on ilmiönä kyse. Koska käsikirjoitusoppaat eivät ole tyydyttäneet tiedonhaluani, olen lähtenyt etsimään vastauksia samaistumista koskeviin kysymyksiini elokuvatutkimusta käsittelevän

kirjallisuuden puolelta. Elokuvatutkimuksen piirissä samaistumista käsitellään verrattain paljon - eteenkin 1990-luvulta lähtien samaistuminen on ollut kansainvälisen elokuvatutkimuksen piirissä suorastaan trendikäs aihe.

Elokuvatutkimuksen lähestymistapa on toki melko teoreettinen käsikirjoittajan käytännöllisiä tarpeita ajatellen. Elokuvatutkimus ei tarjoa yksinkertaisia työkaluja siihen, miten elokuvan roolihenkilöistä tehdään samaistuttavia - eikä tämä mielestäni ole tutkimuksen tarkoituksenaan. Uskon kuitenkin, että pyrkimys ymmärtää samaistumista syvällisemmin psykologisena ilmiönä voi edistää myös käsikirjoittajan kykyä rakentaa samaistuttavuutta.

Tässä pienessä tutkielmassa pyrin jäsentämään samaistumista elokuvien roolihenkilöihin ilmiönä ensisijaisesti itselleni. En tahdo ainoastaan esitellä sitä tutkimuskirjallisuutta, jota olen sattunut saamaan käsiini, vaan myös pohtia, mikä on oma suhtautumiseni elokuvatutkimuksen piirissä esitettyihin teorioihin. Työni luonteen vuoksi olen sallinut itselleni tässä tutkielmassa verrattain paljon "musta tuntuu" -tyyppistä argumentaatiota. Pyrin kuitenkin olemaan yleistämättä omia mielipiteitani yleisiksi totuuksiksi - ja toivon myös lukijan muistavan, että se mikä on esitetty yksikön ensimmäisessä persoonassa, on vain omaa sanahelinääni.

Tämä tutkielma toimii myös vaatimattomana yrityksenäni luonnostella siltaa elokuvatutkimuksen oivallusten ja käytännön käsikirjoitustyön välille. Myönnän auliisti selailleeni läpi vain häpeällisen pienen osan siitä kaikesta kirjallisuudesta, johon näin laajaa aihetta kartoittavan kirjoittajan olisi ollut kohtuullista tutustua. Tämän pienen tutkielman piirissä en myöskään pysty edes viittaamaan saati käsittelemään tyhjentävästi kovinkaan suurta osaa lukemastani lähde materiaalista. Suosittelenkin lukijalle lämpimästi omaehtoista tutustumista lähdeluettelon kirjallisuuteen. Erityisesti Ari Hiltusen teos *Aristoteles Hollywoodissa - menestystarinan anatomiaa* ja toisaalta Henry Baconin teoksen *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* luku *Elokuvan henkilöt* ovat edistäneet omaa ajattelua ja jäsentäneet samaistumista minulle.

Laajasti ja monipuolisesti samaistumista on käsitelty elokuvakäsikirjoittajan näkökulmasta myös Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 2002 valmistuneen käsikirjoittaja Pekko

Pesosen opinnäytetyössä "Toisen housuissa - Samaistumien käsikirjoittajan näkökulmasta". Pesonenkin käsittelee työssään elokuvatutkimuksen samaistumisesta esittämiä väitteitä. Aloittaessani tämän tutkielman kirjoittamista olinkin huolissani siitä, onko oman kirjallisen lopputyöni aihe liian identtinen Pesosen jo kirjoittaman tekstin aiheen kanssa. Samaistuminen lienee ilmiönä kuitenkin niin laaja-alainen, että siinä riittää käsiteltävää kahteenkin opinnäytetyöhön.

0.2 Aiheen raja

- valtavirtainen draamaelokuva

Käsittelen tässä tutkielmassa yleisön samaistumista fiktioelokuvien roolihenkilöihin. On ilmeistä, että samaistumiskokemus on hyvin samankaltainen myös muuta draamaa ja fiktiota - esimerkiksi teatteriesitystä tai kaunokirjallisuutta seurattaessa. Pitääkseni tämän tutkielman riittävän suppeana olen kuitenkin halunnut rajata pois kaikki muut taidemuodot kuin elokuvan.

Viittaan tässä tutkielmassa lisäksi ainoastaan niin sanotusti "valtavirtaisiin" fiktioelokuviin, millä tarkoitan lähinnä kaupalliseen menestykseen pyrkiviä suuren tai keskisuuren budjetin elokuvia, jollaisia hyväksytään isojen elokuvateatteriketjujen ohjelmistoon. Rajaan tämän tutkielman piiristä kokonaan pois kokeelliset elokuvat, joissa samaistumisen rajoja koetellaan toden teolla.

Joissakin taide-elokuvissa tai niin sanotuissa psykologisissa elokuvissa saatetaan pyrkiä rajoittamaan tai jopa estämään katsojan mahdollisuutta samaistua roolihenkilöihin. Tunnettu esimerkki on Marguerite Duras'n elokuva *Indian Song* (1975), jossa roolihenkilöitä ei edes nähdä kuvassa - he ovat läsnä ainoastaan kuvan ulkopuolelta kuultavassa dialogissa. Samaistumisesta puhuttaessa nousee yleensä esille myös ohjaaja-käsikirjoittaja Bertolt Brechtin luoma eepinen teatteri, joka pyrki yleisön etäännyttämiseen niin, että katsojat pysyvät draamaesityksen ajan tietoisina katselukokemuksestaan. Myös Brechtin ajattelun pohjalta on kummunnut draamaelokuvia.

Laajemmassa tutkielmassa olisi hyvin mielenkiintoista peilata samaistumiskokemusta ja sen tarpeellisuutta draamassa myös näihin totunnaisen aristoteelisen draamaelokuvan lainalaisuuksia koetteleviin koulukuntiin ja taitelijoihin. Näin suppeassa tutkielmassa pyrin kuitenkin käsittelemään vain samaistumisilmiön perusteita, joten mielestäni on perusteltua rajata kokeelliset elokuvat kokonaan pois tutkielman piiristä "säännön vahvistavina poikkeuksina".

1 Samastumisen perusteet

Samastumisesta puhutaan ja kirjoitetaan paljon niin arkisissa keskusteluissa, elokuvatutkimuksessa, elokuvakritiikeissä kuin elokuvakäsikirjoitusoppaissaakin. Termiä käytetään helposti ja luontevasti; samastuminen lienee kokemuksena kaikille elokuvakatsojille tuttu. On kuitenkin vaikea määritellä tarkasti, mitä samastumisella tarkoitetaan. Elokuvatutkimuksen piirissä on viime vuosikymmeninä käyty kiivastakin väittelyä termin "samastuminen" merkityksestä, samastumisen mekanismeista sekä siitä, kuinka oleellinen osa yleisön katselukokemusta tai elokuvan emotionaalisen ja informatiivisen sisällön välittymistä samastuminen ylipäätään on. Tässä luvussa pyrin esittelemään lyhyesti mielestäni keskeisimmät samaistumista koskevat elokuvatutkimukselliset teoriat.

Samastumisella voidaan tarkoittaa paitsi samastumista roolihenkilön persoonaan tai roolihenkilön elokuvassa kohtaamiin tilanteisiin myös esimerkiksi elokuvan teemassa tai vaikkapa miljöössä tunnistettavaan samuuteen suhteessa katsojan omaan kokemusmaailmaan. Tässä tutkielmassa keskityn ensisijaisesti juuri roolihenkilöön samastumiseen - kuten myös valtaosassa lähteinä käyttämistäni elokuvatutkimuskirjoista on tehty.

Suomen kielen sana "samastuminen" viittaa siihen, että katsoja tunnistaa elokuvan roolihenkilössä jotakin itsensä kaltaista; samuutta. Tämän logiikan mukaisesti voidaan ajatella, että esimerkiksi nuoret akateemisesti koulutetut länsimaiset naiset samastuvat helpommin elokuvapäähenkilöön, joka myös on nuori akateemisesti koulutettu länsimaalainen nainen kuin esimerkiksi päähenkilöön, joka on vanheneva kouluttamaton mies jossakin kolmannessa maailmassa. Samuutta voidaan nähdä myös roolihenkilön

elämäntilanteessa ja tapahtumissa, jotka roolihenkilö elokuvan kuluessa kohtaa. Jos esimerkiksi joku elokuvan roolihenkilöistä on raskaana, voidaan olettaa, että tämän henkilön kohtalo kiinnostaa erityisellä tavalla yleisössä istuvia naisia, jotka ovat tai ovat joskus olleet itse samassa tilassa.

Käytännössä ihmiset eivät kuitenkaan käy katsomassa vain elokuvia, jotka kertovat heitä karikatyyrisesti muistuttavien hahmojen elämästä. Päinvastoin fiktiivisen elokuvan viehätys perustuu usein siihen, että elokuvan kautta yleisölle tarjoutuu mahdollisuus kurkistaa itselle vieraaseen todellisuuteen; esimerkiksi historialliseen aikaan tai täysin fantastiseen todellisuuteen, jonka lainalaisuudet ovat katsojalle vieraita. Elokuvagenret perustuvat nimenomaan tämän eksoottisen toiseuden tarjoamiselle katsojalle; esimerkiksi kauhu-, toiminta- ja sci-fi-elokuvat ovat täynnä tapahtumia, joita yleisö ei sellaisenaan kohtaa koskaan omassa arkitodellisuudessaan.

Elokvakatsojat eivät myöskään samaistu vain roolihenkilöihin, jotka esimerkiksi sukupuoleltaan, sosiaaliselta statukseltaan tai etniseltä taustaltaan muistuttavat identtisesti heitä itseään. Henry Bacon huomauttaa *Audiovisuaalisen kerronnan perusteissa* letkeästi, että "*(A)kateeminen keski-ikäinen heteromies saattaa liikuttua, raivostua ja riemastua henkilöiden puolesta hyvinkin voimakkaasti katseltaessa elokuvaa *Fucking Åmål* (1998), vaikka mitättömässä ruotsalaisessa pikkukaupungissa asuvat lesbahtavat teinipimut olisivatkin hänelle varsin marsilaisia olioita. Rakkauden tuskan ja hurman, ihmissuhteiden temppujen ja juonien tuntemus sekä kyky empatiaan riittää".*¹

Viime vuosikymmeninä yleisöltä on nähdäkseni uskallettu valtavirtaelokuvassakin odottaa yhä laajempaa empatiakykyä. Toimintaelokuviin on esimerkiksi viime vuosikymmeninä hyväksytty sankareiksi yhä enemmän myös naisia, vaikka genren pääasiallisena kohderyhmänä pidetään edelleen nuoria miehiä. Yleisen yhteiskunnallisen naisemansipaation myötä voidaan kuitenkin olettaa, että toimintaelokuvien miesyleisö ei vierasta aktiivista naishahmoa liikaa, vaan kykenee samaistumaan naiseen ja naisen elokuvassa kohtaamiin haasteisiin. Samalla naispäähenkilö toimii heteronormatiivisen oletuksen mukaan miesyleisölle myös seksuaalisesti kiihottavana visuaalisena virikkeenä, joten yksi roolihenkilö voi palvella kahta elokuvan menestyksen kannalta oleellista tehtävää.

¹ Bacon, 2000, 190

Toisaalta naissankarit ovat keränneet toimintaelokuville myös uutta naisyleisöä. Tämä perustuu kenties siihen, että omaa sukupuolta edustava ja sitä kautta ulkoisesti samaistuttava roolihenkilö toimii naiskatsojille ikään kuin "porttina" perinteisesti voimakkaan miehisenä ja sitä kautta siis useimmille naiskatsojille epäsamaistuttavana ja jopa sopimattomana näyttäytyneeseen genreen. Pelkkä päähenkilön sukupuoli tai muu pinnallinen samankaltaisuus tuskin kuitenkaan kykenee ylläpitämään yleisön empaattista kiintymystä läpi elokuvan keston. Mihin yleisön empatia siis perustuu?

1.2 Aristoteeliset säälimysnäytelmät

Aristoteles opettaa Runousopissaan, että tarinassa nimenomaan henkilöahmon kohtaamien tapahtumien tulee olla yleisölle tunnistettavia eli samaistuttavia. Aristoteleen mielestä roolihahmon itsessään tulee olla alisteinen tarinan juonelle eli roolihenkilön ominaisuudet määräytyvät täysin juonen asettamien vaatimusten mukaan. Aristoteleen mielestä hyvän draaman tunnistaa siitä, että yleisö säälii päähenkilöä. Säälin mahdollistumiseksi päähenkilön on Aristoteleen mukaan oltava moraalisesti hyvä henkilö, joka ei ansaitsisi häntä uhkaavaa kärsimystä.

Ari Hiltunen selittää teoksessaan *Aristoteles Hollywoodissa - Menestystarinan anatomia* aristoteelista draama-ajattelua nykylukijalle tutummin termein. Hiltusen mukaan Aristoteleen käyttämänä terminä "*-- (S)ääli merkitsee siis voimakasta myötäelämistä, josta nykyisin käytetään nimitystä samastuminen ja myötäeläminen*".² Aristoteles vetää suoran yhteyden säälin ja pelon tunteiden välille. Aristoteleen mukaan yleisö tuntee roolihenkilöä kohtaan sääliä sellaisista asioista, jotka herättäisivät pelkoa, jos ne kohdistuisivat suoraan yleisöön itseensä. Aristoteleen näkemyksen mukaan empatia kumpuaa siis nimenomaan siitä, että roolihenkilöä uhkaava vaara ja kärsimys on tunnistettava ja samaistuttava. Yleisö ei kiinnostu roolihenkilön kohtalosta, jos roolihenkilöön ei kohdistu riittävän suurta uhkaa tai jos uhka ei käy tarinassa riittävän selkeästi ilmi tai ei ole yleisölle tunnistettava.

Roolihenkilön ei kuitenkaan Aristoteleen mukaan tarvitse olla itseensä kohdistuvasta uhkasta tietoinen. Päinvastoin Aristoteles korostaa, että sääli on nimenomaan ennakoiva

² Hiltunen, 1999, 38

tunne, ja yleisö säälii roolihenkilöä sitä enemmän, mitä tietämättömämpi roolihenkilö itse uhkasta on. Aristoteleen mukaan hyvä draama herättää yleisössä voimakkaan halun varoittaa päähenkilöä. Nimenomaan tämä intensiivinen, mutta mahdoton tavoite saavuttaa yhteys roolihenkilöön ja pelastaa hänet uhkaavalta vaaralta sitoo Aristoteleen käsityksen mukaan yleisön roolihahmoon.

Aristoteleen mukaan yleisön empatiakyky perustuu siihen, ettei yleisö pidä itseään ainakaan pohjimmiltaan pahana ja moraalittomana. Aristoteelisen käsityksen mukaan samaistumisprosessissa havaittava samuus on siis pohjimmiltaan inhimillinen hyvyys ja oikeuden tunto. Yleisö säälii roolihenkilöä, koska tämä ei yleisön kokemuksen mukaan ansaitse uhkaavaa kärsimystä - aivan niin kuin yleisö itsekään ei mielestään vastaavassa tilanteessa ansaitsisi uhkaavaa kärsimystä. Hiltunen arveleekin Aristoteleen pohjalta, että kaikki ihmiset kokevat siis arjessaan usein omasta mielestään ansaitsematonta kärsimystä ja empatiassa on kyse siitä, että ymmärrämme myös muiden ihmisten saattavan kokea vastaavaa ansaitsematonta kärsimystä.

1.3 Kukapa pahaa säälisi?

Aristoteleen mukaan sympaattisen henkilön on oltava moraalisesti hyvä, koska yleisö ei saata sääliä pahana pitämäänsä hahmoa. Päinvastoin pahan henkilön koetaan ansaitsevan kärsimyksensä ja yleisö suorastaan toivoo ja odottaa, että paha saa palkkansa. Aristoteles ei siis tunnista mahdollisuutta, että yleisö voisi samaistua draaman antagonistiin.

Elokuvan historia tuntee kuitenkin useita hienoja esimerkkejä elokuvista, joissa moraaliton tai moraalisesti arveluttava roolihenkilö esitetään niin, että yleisö kykenee - ainakin hetkellisesti - samaistumaan tähän. Henry Bacon tarjoaa *Audiovisuaalisen kerronnan perusteissa* esimerkiksi tällaisesta tapauksesta Hitchcockin *Psykon* (1960), jota katsellessamme huomaamme Baconin mukaan "*myötäelävämme sankarittaren ruumista hävittävän Normanin tunteisiin: jännitymme, kun auto, jonka takakontissa ruumis on, ei näytkään uppoavan suohon; helpotumme, kun auto viimein katoaa näkyvistä*".³

³ Bacon, 2000, 194

Miten siis - ainakin näennäisesti Aristoteleen oppien vastaisesti - on mahdollista, että elokuvan katsoja on valmis samaistumaan myös pahaan henkilöhahmoon? Kenties vastaamien vaatii vain Aristoteleen oppien pientä venyttämistä ja vapaata tulkintaa. Elokuva-antagonisti tehdään useimmiten samaistuttavaksi näyttävällä, että tässäkin henkilössä on jotakin hyvää tai viehättävää.

Psykon Norman Bates esitetään elokuvassa ominaisuuksiltaan sympaattisena ujoina nuorena miehenä ennen sankarittaren murhan tapahtumista. Lisäksi Hitchcock pyrkii johtamaan katsojaa harhaan; elokuvassa annetaan pitkään ymmärtää, että murhan olisi tehnyt Batesin vanha äiti, joten ruumista hävittävän Normanin voidaan tulkita olevan itsekin kammottavien olosuhteiden syytön uhri. Vasta elokuvan lopussa paljastetaan, että vanha äiti on vain Batesin mielen harha ja itse asiassa hänen oman jakautuneen persoonallisuutensa osa. Vielä elokuvan päättyessäkin ainakin osa katsojista saattaa tuntea sympatiaa Normanin kohtaan, sillä hän on paljastunut mieleltään sairaaksi ihmiseksi, jonka amoraalinen toiminta on siis ikään kuin tahdosta riippumatonta ja syyntakeetonta. Hitchcock asettaa Norman Batesin säälin kohteeksi; siis aristoteelisella tavalla samaistuttavaksi.

On myös oleellista huomata, että samaistuminen on prosessina ikään kuin aaltoilevaa liikettä. Katsoja voi elokuvaa seuratessaan samaistua vuorotellen useisiin eri henkilöihin. Aristoteles korostaa Runousopissa, että yleisön on tunnettava sääliä ja siten sitouduttava nimenomaan tarinan päähenkilöön. Moderni audiovisuaalinen kerronta on kuitenkin todistanut, että on mahdollista tarjota yleisölle hetki, jolloin tarinan antagonisti näyttäytyy samaistuttavana ja silti saada yleisö vielä palaamaan tarinan päähenkilön puolelle ennen elokuvan loppua. Tällainen tempu on tosin suuri käsikirjoituksellinen ja ohjaustyöllinen haaste, mutta onnistuessaan tällaiset kohtaukset ovat elokuvissa erityisen vaikuttavia.

David Frankelin ohjaamassa ja Aline Brosh McKennanin Lauren Weisberger menestysromaanin pohjalta dramatisoimassa draamakomediassa *Paholainen pukeutuu Pradaan* (2006) antagonistin asemassa nähdään paholaismainen, välinpitämätön, kova ja kenet tahansa uralleen uhraava muotilehden päätoimittaja Miranda Priesley. Elokuvan päähenkilö, nuori ja naivi toimitusassistentti Andy Sasch ei voi ymmärtää pomonsa kylmyyttä ja kovuutta, mutta alkaa elokuvan kuluessa muistuttaa yhä enemmän inhoamaansa antagonistia. Andy ihailee tahtomattaankin Mirandan menestystä ja

haavoittumattomuutta. Elokuvan loppupuolella nähdään kohtaus, jossa Miranda Priesleystä paljastetaan yllättäen hetkeksi inhimillinen puoli; Andy yllättää puolisonsa pettämäksi joutuneen, eroprosessissa räytyvän työnantajansa hotellihuoneesta itkuisena ja meikittömänä - kirjaimellisesti naamiottomana. Miranda näyttäytyy yksinäisenä, rikkinäisenä ja haavoittuneena ihmisenä.

Empaattinen katsoja säälii itsensä tuhonnutta antagonistia. Samalla Andyä uhkaava varaa nähdään Mirandassa toteutuneena ja antagonistin pahuus tulee perustelluksi; Miranda Priesley on joutunut kovettamaan itsensä menestyäkseen muotimaailmassa. Päähenkilö Andy Sasch on parasta aikaa kovettamassa itseään samalla tavalla. Katsoja tuntee jopa häpeää Andyn puolesta, joka on pilkannut ja vihannut Mirandaa huomaamatta tämän inhimillistä tragediaa.

Ennen elokuvan päättymistä Frankel ja McKennan onnistuvat kuitenkin voittamaan katsojan takaisin Andyn puolelle; elokuvan käännekohdassa Miranda Priesley toteaa itse Andylle, että Andy voi tulla hänen kaltaisekseen, jos vain on valmis uhraamaan uralleen ihmissuhteensa ja moraalinsa. Ratkaisevalla hetkellä Andy kuitenkin hylkää Mirandan tarjouksen ja pakenee. Andy välttää siis häntä uhkaavan vaaran viime hetkellä ja elokuvan katharsis toteutuu Aristoteleen esittämällä tavalla. Mainittakoon, että *Paholainen pukeutuu Pradaan* elokuvan kannalta oleellinen kohtaus, jossa katsoja asetetaan tuntemaan sääliä elokuvan antagonistia kohtaan, puuttuu kokonaan Lauren Weisbergin alkuperäisromaanista⁴.

Henkilökohtaisesti pidän kohtauksia, joissa elokuvan paha henkilöahmo saatetaan samaistuttavaksi hienoimpina hetkinä, joita elokuvat voivat katsojilleen tarjota. Mutta miten samaistuminen pahaan henkilöön voi tuntua tyydyttävältä ja eheyttävältä?

Aristoteles pitää draaman tehtävänä katharsiksen tuottamista yleisölle. Katharsiksella Aristoteles tarkoittaa helpotuksen ja nautinnon tunnetta, jonka yleisö saavuttaa vapautuessaan säälin ja pelon tunteesta, jota se on kantanut tarinan päähenkilön puolesta. Ari Hiltunen korostaa, että Aristoteleen ihannetragedian loppu on onnellinen; päähenkilö välttää häntä uhanneen vaaran viime hetkellä. Samaistumista tai siis sääliä,

⁴ Weisberg, 2003

joka kiinnittää yleisön kiinnostuksen päähenkilöön, Aristoteles piti siis vain välineenä, joka mahdollistaa katharsiksen tavoittamisen.

Itse näen samaistumisen draamassa itseisarvona. Katharsiksen kaltainen kokemus on mielestäni saavutettavissa suoraan samaistumiskokemuksen kautta. Mielestäni yksi draaman tärkeimmistä tehtävistä on nimenomaan saada yleisö tunnistamaan itsensä ja omat tunteensa toiseuden verhon takaa. Parhaimmillaan elokuva voi valaa katsojaan kokemusta universaalista inhimillisyydestä; vaikkemme koskaan voikaan täysin saavuttaa toistemme subjektiivista kokemusmaailmaa, voimme joka tapauksessa ymmärtää kanssaihmissämme - jopa meille pahoin näyttäytyviä ihmisiä. Minua paremmin ajatuksen on muotoillut runoilija Eino Leino, jonka *Aurinkolaulua* haluan siteerata tähän parin säkeen verran:

*"Paha ei ole kenkään ihminen,
vaan toinen on heikompi toista.*

*On hyvää rinnassa jokaisen,
vaikk' aina ei esille loista.*

*Kas, hymy jo puoli on hyvettä
ja itkeä ei voi ilkeä:*

*miss' ihmiset tuntevat tuntehin,
liki liikkuvi Jumalakin.*

*Oi, antaos, Herra sa auringon,
mulle armosi kultaiset kielet,
niin soittaisin laulua sovinnon,
ett' yhtehen sais eri mielet.
Ei tuomita voi, ken ymmärtää.*

Sävel selvittää, mikä salahan jää,

näin ihmiset toistansa lähemmän vie;

*sen kautta vie Jumalan tie."*⁵

Leinon runossa kiteytyy mielestäni eräs taiteen keskeisimmistä tehtävistä. Taiteilijan - siis elokuvakäsikirjoittajankin - tehtävä on mielestäni lisätä inhimillistä ymmärrystä ja ihmisten mahdollisuuksia ymmärtää toisiaan; samastua toisiinsa.

Antagonistin tekeminen samaistuttavaksi vaikuttaisi siis perustuvan samaan jo Aristoteleen tunnustamaan sympatian mekanismiin, jolla päähenkilökin on rakennettavissa samaistuttavaksi. Modernin draaman ymmärtämiseksi vaaditaan kuitenkin Aristoteleen Runousopin käsityksistä hieman eteenpäin jalostettu samaistumisteoria, joka sallii sen mahdollisuuden, että katsoja voi samaistua elokuvan kuluessa moniin eri henkilöihäähmöhin.

2 Samaistumisen luonne

- tahdotonta sulautumista vai älyllistä sitoutumista?

Samaistuminen mekanismeineen on 1990-luvulta alkaen noussut yhdeksi elokuvatuutkimuksen keskeisistä kiinnostuksen kohteista. Samaistumisteema viehättää nykytuutkijoita erityisesti aiheen neitseellisyyden vuoksi; menneiden vuosikymmenten elokuvateoreetikot ovat käsitelleet samaistumista lähinnä epäsuorasti. Uusien tuutkimusmenetelmien soveltaminen mahdollistaa samaistumiskokemuksen aiempaa eksaktimman tieteellisen tarkastelun; viime vuosina samaistumista onkin tuutkittu esimerkiksi neuropsykologian näkökulmasta.

⁵ Leino, 1898

Käsikirjoittajan arkisen työskentelyn kannalta ei liene kovinkaan oleellista, miten samaistuminen neuropsykologisena ilmiönä toimii. Niin kiehtova kuin aihe onkin, käsikirjoittajalle riittänee tieto siitä, että useimmat ihmiset on varustettu empatiakyvyllä joka tavalla tai toisella mahdollistaa samaistumiskokemuksen.

Mielenkiintoisempi käsikirjoittajan näkökulmasta on elokuvateoreetikkojen perinteisempi kiista siitä, kuinka voimakkaasti ja ehdottomasti yleisö ylipäättään samaistuu elokuvaan eli voiko elokuvakäsikirjoittaja pyrkiä manipuloimaan yleisöään?

Psykoanalyytikko Jaques Lacanin niin sanottu peilivaiheteoriat vaikutti voimakkaasti eurooppalaisten elokuvateoreetikkojen ajatteluun 1970-luvulta lähtien. Lacanin teorian mukaan vastasyntynyt lapsi ei kykene tekemään käsitteellistä eroa itsensä ja äitinsä välillä vaan elää niin sanotussa "imaginaarisessa täyteydessä" - kuvitteellisessa yhteydessä äitiinsä. Lapsen identiteettikehityksen käännekohta sijoittuu Lacanin mukaan ikäkuukausien 8-16 välille eli niin sanottuun peilivaiheeseen. Peilivaiheessa lapsi hahmottaa ensimmäisen kerran oman kuvansa peilissä⁶ ja alkaa tämän kuvan avulla hahmottaa itsensä ensimmäistä kertaa itsellisenä subjektina.⁷

Elokuvateoreetikko Christian Metz sovelsi 1970-luvulla Lacanin peilivaihesamaistumisteoriaa elokuvakatsojien samaistumiskokemukseen. Metz ajatteli elokuva katsojan samaistuvan valkokankaalla näkemäänsä roolihahmoon - lähtökohtaisesti tarinan sankariin - samankaltaisesti kuin vauva samaistuu Lacanin teoriassa omaan peilikuvaansa. Valkokangas ei kuitenkaan heijasta katselijalle hänen omaa kuvaansa vaan kuvan toiseudesta, kenties sankaruudesta; piirteistä, joita katsoja kaipaa itseensä, mutta jotka ovat ainakin sellaisinaan tavoittamattomissa. Metz mukaan valkokangas peilaakin enemmän poissaoloa kuin läsnäoloa.⁸

Christian Metz näki yhtäläisyyden myös pienen lapsen motorisen voimattomuuden ja elokuvateatterin katsojan ympärille muodostavan passivoivan tilan välillä. Lacan huomauttaa peilivaiheteoriansa, että peilikokemus on lapselle erityisen voimakas lapsen

⁶ tai muussa heijastavassa pinnassa

⁷ Wikipedia. 2010.

⁸ Aumont 1996.

kohdatessa suuren peilin, jonka luota liikunnallisesti rajoittunut lapsi on ikään kuin kykenemätön pakenemaan - lapsi joutuu tarkastelemaan peiliä pitkiä aikoja ja on näin ikään kuin pakotettu ymmärtämään yhteyden itsensä ja peilikuvansa välillä.⁹ Samaan tapaan elokuvakatsoja kohtaa yksin pimeässä teatterisalissa huomattavan kokoisena valkokankaalle heijastuvan hahmon, jonka äärestä hän on kyvytön pakenemaan.

Metz ajatteli katsojan samaistuvan valkokankaan jo koollaan katsojaa manipuloivaan hahmoon intensiivisesti, ehdottomasti ja jopa tahdonvastaisesti. Sosiaalipsykologian tutkija Juha Kytömäki selittää Metz'n tarkoittavan: "*-- että elokuva antaa katsojalle illuusion siitä, että katsoja itse näkisi ja kuulisi kuvatut tapahtumat, ikään kuin kamera toimisi katsojan silminä ja mikrofoni korvina. Erityisesti kameran Metz ajattelee ohjaavan katsojan tiettyyn näkemistapaan, jonka kuluessa primaarin identifikaation ajatellaan tapahtuvan. Perinteinen identifikaatio näyttelijöihin ja heidän esittämiinsä hahmoihin on Metz'n käsitejärjestelmässä sekundaarinen identifikaatio.*"¹⁰

Metz myös uskoi katsojan kokevan täsmälleen samat tunteet kuin roolihahmon esitetään elokuvassa kokevan; yleisö yhtyy roolihenkilön surun ja ilon tunteisiin ja kokee ne ominaan. Tällaiset psykoanalyttiset spekulatiot kyseenalaistettiin 1980-luvulla, jolloin kognitiivinen koulukunta nousi kukoistamaan elokuvatutkimuksen piirissä. Eräs kognitiivisen koulukunnan keskeisistä edustajista on Noël Carroll, joka Kytömäen mukaan on eräänä ensimmäisistä tutkijoista "*-- asettanut kyseenalaiseksi perusajatuksen, että identifikaatio olisi mekanismi, joka elokuvakokemuksessa herättää tunteemme ja suuntaa ne. Carroll kiinnittää huomiota jo siihen perusasiaan, ettemme useimmiten lainkaan jaa elokuvahahmon tunteita, jolloin on samalla varsin epätodennäköistä, että uskoisimme olevamme tämä hahmo. Carroll käyttää eräänä esimerkkinä kohtausta elokuvasta Tappajahai, jossa elokuvan henkilö ui kaikessa rauhassa meressä, ja katsoja tuntee huolta ja pelkoa tämän puolesta tietäessään tappajahain aiheuttaman vaaran.*"¹¹

Noël Carrollin huomio on minusta kiistaton. Jo Aristoteles ajatteli yleisön tuntevan roolihahmoa kohtaan samaistuttavaa sääliä erityisesti, kun yleisö tietää enemmän kuin

⁹ Lacan Hietalan mukaan, Hietala. 1994. 107-120

¹⁰ Kytömäki. 1999.

¹¹ Kytömäki. 1999.

päähenkilö - eli juuri Carrollin esimerkkinä käyttämän kaltaisessa tapauksessa. Nähdessään hain vaanivan päähenkilöä valkokankaalla yleisö ei niinkään samaistu roolihenkilön persoonaan kuin siihen tilanteeseen, jossa roolihenkilö on. Katsoja kuvittelee ehkä itsensä vastaavaan tilanteeseen; uiskentelemaan huolettomana meressä tietämättömänä lähellä uhkaavasta vaarallisesta eläimestä. Sitä katsoja ei halua itselleen eikä siksi päähenkilöllekään.

Henkilöhahmolle tuntemattoman informaation tarjoaminen katsojalle onkin yksi keino, jota käsikirjoittaja voi käyttää pyrkiessään samaistamaan katsojan henkilöhahmoonsa. Itse ajattelen, että tällainen "kaikkietävyys" antaa katsojalle ikään kuin vastuuta roolihenkilöstä. Tilanne on samankaltainen kuin, jos henkilö A saisi tietoonsa jotakin henkilöön B vaikuttavaa tietoa, jota B itse ei tiedä - esimerkiksi, että B:n työpaikalla on luvassa irtisanomisia. Jos B oletetaan A:n ystäväksi, A luonnollisesti haluaa varoittaa B:tä uhkasta. Kytömäki huomauttaakin, että nykytutkimuksen valossa "*-- fiktion seuraamista ei pidetä kovin erilaisena kognitiivisena prosessina kuin autenttisen sosiaalisen vuorovaikutuksen seuraamista.*"¹²

Eräs oleellinen ero fiktion seuraamisen ja "autenttisen sosiaalisen vuorovaikutuksen" välillä on tietysti se, että toisin kuin todellista ystäväänsä, elokuvan roolihenkilöä katsoja ei voi varoittaa tai neuvoa. Neljättä seinää elokuvan todellisuuden ja katsojan todellisuuden välillä ei voi rikkoa - eteenkään katsojan puolelta. Nähdäkseni tämä kuitenkin sitouttaa katsojan roolihenkilön elokuvan keston ajaksi kohtaloon jopa vahvemmin kuin useinkaan sitoudutaan jonkun satunnaisen uuden tuttavien elämän käännteisiin¹³. Jännite ja mielenkiinto säilyvät nimenomaan siksi, että katsoja ei voi puuttua elokuvan tapahtumiin. Katsojan on vain jännityksellä seurattava sivusta, kuinka elokuvan roolihenkilölle käykään. Jännite, joka elävän elämän sosiaalisessa kanssakäymisessä katkeaisi jo siihen, että ystävä kertoo toiselle tätä kenties uhkaavasta vaarasta ja saa näin taakan pois harteiltaan,

¹² Kytömäki, 1999.

¹³ Elokuvan roolihenkilöhän on katsojalle yleensä entuudestaan tuntematon hahmo – tässä mielessä elokuvahahmoa voidaan mielestäni verrata satunnaiseen vasta vähän aikaa kestäneeseen tuttavuuteen; esimerkiksi vaikkapa jonkin tapahtuman tai baari-illan aikana solmittuun tuttavuuteen. Toki elokuva tarjoaa katsojalle päähenkilöstään yleensä lyhyessä ajassa paljon enemmän informaatiota kuin satunnaisen lyhyen tuttavuuden aikana saadaan tosi elämässä tietää, joten sikäli elokuvaroolihenkilöön tutustumista ja tosi elämän henkilöihin tutustumista on vaikeaa verrata keskenään.

jatkuu elokuvassa niin kauan, kunnes käsikirjoittaja ratkaisee tilanteen tavalla tai toisella; antaa roolihenkilölle käydä joko hyvin tai huonosti.

Mikäli käsikirjoittaja onnistuu rakentamaan elokuvaan hyvin edellä kuvatun empaattisen jännitteen, katsoja saattaa sitoutua elokuvan tapahtumiin hyvinkin intensiivisesti.

"Huomasin itsekin välillä eläytyväni elokuvan tunnelmaan niin tiukasti, että mielessäni sanoin "älä ota sitä" ja samaan aikaan kädelläni yritin työntää ruudulla näkyviä tupakkeja pois"¹⁴, kuvailee Leffatykki-verkkosivustolle elokuva-arvosteluja kirjoittava nimimerkki Storyteller samaistumisestaan Dennis Lehanen ja Laeta Kalogridisin käsikirjoittamaan ja Martin Scorsesen ohjaamaan elokuvaan "Suljettu saari" (Shutter Island, 2010) Elokuvan mahdollisuudet katsojan sitouttamiseksi tarinaan ovat todella voimakkaat, lähes manipulatiiviset. Kognitiivisen elokuvatutkimuksen lacanilaista koulukuntaa kohtaan esittämä kritiikki on toki perusteltua, mutta samaan aikaan Christian Metzin kuvaus elokuvan sitouttavasta voimasta on ainakin vertauskuvallisella tavalla viehättävä. Elokuvaelämys voi olla niin voimakas, että katsojasta tuntuu kuin hänen olisi pakko seurata valkokankaan tapahtumia, kuin niitä ei voisi paeta.

Tosi asiallisesti elokuvakokemus on tietysti aina katsojan kontrolloitavissa. Elokuvan käydessä esimerkiksi liian pelottavaksi tai ahdistavaksi katsoja voi aina sulkea silmänsä tai jopa poistua elokuvateatterista. Katsoja on alun perinkin tehnyt vapaaehtoisen valinnan tullessaan teatteriin.¹⁵ En usko, että katsojaa voi väkisin samaistuttaa elokuvaan tai sen roolihenkilöön. Elokuvan voima perustuu siihen, että katsoja on *halukas* samaistumaan. On elokuvakäsikirjoittajan onni, että elokuvayleisö hakeutuu teatteriin nimenomaan saadakseen kokea samaistumisen elämyksen.

Viimeaikainen elokuvatutkimus onkin korostanut samaistumisen olevan nimenomaan tietoista ja katsojan itse rakentamaa kognitiivista toimintaa. Teoksessaan *Engaging Characters*¹⁶ elokuvateoreetikko Murray Smith on jopa hylännyt suomen kielen sanaa "samaistuminen" vastaavan englannin kielisen termin "identification", joka Smithin mukaan johtaa ajatukset liian vahvasti siihen, että katsoja kuvittelisi tosiaan olevansa elokuvan

¹⁴ Leffatykki; Storyteller. 2010.

¹⁵ tai esimerkiksi työntäessään DVD-elokuvan katselulaitteeseensa.

¹⁶ Smith. 1995.

roolihenkilö. Tämän asteista samaistumista voi Smithin mukaan tapahtua elokuvan aikana korkeintaan välähdyksenomaisesti. Smith tarjoaa tilalle termiä ”engagement”, jonka Henry Bacon¹⁷ suomentaa ”eläytymiseksi”, joskin ”sitoutuminen” voisi mielestäni olla osuvampi sanavastine. ”Engagement”-termin piiriin Smith lukee kahdenlaista sitoutumista; katsoja joko eläytyy päähenkilön kohtaloihin tai kuvittelee olevansa itse tarinan tilanteessa. Lisäksi Smith huomauttaa, että elokuvan katseleminen saattaa myös herättää – jopa jo elokuvan aikana – katsojassa omia fantasioita, jotka ovat erillisiä elokuvan todellisuudesta.

Smith myös jakaa samaistumisen vaatimat psykologiset prosessit keskeiskuvitteluun (central imagining) ja epäkeskeiskuvitteluun (acentral imagining). Näitä erottaa ihmismielessä tapahtuva stimulaation taso; keskeiskuvittelussa henkilö kuvittelee tekevänsä jotakin stimuloiden tämän toiminnan aiheuttamia psyykkisiä ja jopa fyysisiä tuntemuksia kun taas epäkeskeiskuvittelussa henkilö kuvittelee, että saattaisi tehdä jotakin kuitenkin stimuloimatta mielessään sitä, miltä se psyykkisesti ja fyysisesti tuntuisi.¹⁸ Smithin mukaan elokuvan katseleminen vaatii katsojalta ensisijaisesti epäkeskeistä kuvittelua, mutta saa hetkittäin voimaa myös keskeiskuvittelusta – erityisesti erilaisten shokkiefektien kohdalla, esimerkiksi kun katsoja väistää kuvassa kohti kameraa eli katsojaa syöksyvää objektia.¹⁹

Smithin sinänsä pätevässä mallissa on minusta ongelmallista, että se ei tunnu vastaavan todellista elokuvan katselukokemusta. Harva tuuminee elokuvaa katsellessaan, että *”nyt pä tässä alan vähän sitoutua tämän roolihenkilön kohtaloon ja nyt itse asiassa samaistun tähän kohtauksen esittämään tilanteeseen ja hupsista heijaa, nyt taisin hetken ihan vallan kuvitella todella olevani tuo roolihenkilö. Hui, nyt kun tuo objekti lensi kuvassa kohti kameraa, hyppäsivät mentaaliset prosessini hetkeksi epäkeskeiskuvittelun puolelta keskeiskuvittelun piiriin niin, että ihan vallan yritin väistää sitä päin näköä tulevaa esinettä tajuamatta, että sehän on vain kuva. Melkoista samaistumista, hei!”* Elokuvan katsominen

¹⁷ Bacon. 2000. 190

¹⁸ Smith Baconin mukaan; Bacon. 2000. 192.

¹⁹ Viime aikoina 3D-teknologia on yllyttänyt elokuvan tekijöitä nimenomaan tämän tyyppisen shokkiefektin käyttöön. Omien havaintojeni mukaan tällaisen efektin teho kuitenkin laskee elokuvan kuluessa nopeasti; katsojat väistävät paria ensimmäistä kohti tulevaa kuvaa, mutta eivät enää kolmatta. Katsojan manipuloiminen keskeiskuvittelun piiriin saattaa myös kääntyä itseään vastaan – tämän tyyppinen tehokeino koetaan usein ärsyttäväksi, mikä ei sitouta katsojaa elokuvaan paremmin vaan päinvastoin saattaa vieroittaa katsojaa elokuvan tapahtumista.

on paljon intuitiivisempi tapahtuma; samaistuminen tai sitoutuminen vain tapahtuu katsojalle, eikä katsoja yleensä ole siitä elokuvan keston aikana kovinkaan tietoinen – ainakaan, jos samaistuminen todella toimii.

Onnistuessaan elokuvan edun mukaisesti päähenkilöön samaistuminen on oman kokemukseni mukaan yleensä syvenevä prosessi. Aluksi katsoja kenties pohtii tietoisemmin, tuntuuko hänen valkokankaalla kohtaamansa roolihenkilö samaistuttavalta tai ovatko roolihenkilön kohtaamat tilanteet tai muut roolihenkilöt tunnistettavia, uskottavia ja samaistuttavia. Mikäli elokuva on onnistunut tai katsojalle sopiva, katsoja kuitenkin tempautuu mukaan elokuvan tapahtumiin eikä enää pohdiskele tietoisesti omaa samaistumisprosessiaan. Elokuvan onnistuessa katsoja on intensiivisesti kiinnostunut roolihenkilön kohtalosta ja saattaa parhaimmillaan jopa kuvitella itse olevansa roolihenkilö tai ainakin reagoida roolihenkilöön lähes kuin tämä olisi tavoitettavissa²⁰ yli niin sanotun neljännen seinän joka erottaa yleisön elokuvan todellisuudesta.

Samaistumisen voimakkuudessa vallitsee kunkin elokuvan yleisössä myös voimakkaita yksilöllisiä eroja. Jotkut katsojat ovat ylipäättään alttiimpia samaistumaan fiktiivisiin tapahtumiin kuin toiset. Murray Smithin termejä lainaten voidaan varmasti myös olettaa, että toiset katsojat harjoittavat elokuvan aikana enemmän keskeiskuvittelua ja toiset taas pidättäytyvät epäkeskeiskuvittelun piirissä. Sama elokuva ja roolihenkilö saattavat myös näyttäytyä jollekin katsojalle erittäin samaistuttavina ja toiselle taas täysin samaistumiskelvottomina. Elokuvakäsikirjoittajalle saattaakin olla epärealistinen tavoite edes pyrkiä samaistuttamaan roolihenkilöönsä aivan kenet tahansa – tärkeintä lienee tavoittaa elokuvan kohdeyleisö.

3 Miksi elokuvayleisön pitäisi samaistua?

Äkkiseltään tuntuu aika itsestään selvältä, että on elokuvan kannalta edullista ja oleellista, että katsojat kokevat tarinan päähenkilön ja mahdollisesti muutkin henkilöt sekä tapahtumat samaistuttavina. Mikäli "samaistuttavuus" tuntuu terminä liian vaativalta,

²⁰ Vertaa edellä esitettyyn lainaukseen, jossa nimimerkki Storyteller kuvaili omaa samaistumiskokemustaan elokuvan "Suljettu saari" katsomossa.

voitaneen ainakin sanoa, että roolihenkilöiden ja heidän kohtaloittensa tulee olla niin kiinnostavia, että yleisö sitoutuu seuraamaan tarinaa ja kokee henkilöihahmoja kohtaan empatiaa.

Voidaan tietysti kysyä, eikö elokuvan kiinnostavuus voisi perustua teeman, juonen tai aiheen käsittelytavan kiinnostavuudelle - onko henkilöihahmojen välttämättä oltava elokuvan keskiössä? En väitä, että olisi mahdotonta rakentaa elokuvaa, joka kannattelee yleisön mielenkiintoa siitä huolimatta, että selkeästi samaistuttava (pää)henkilö puuttuu. Dokumenttielokuva saattaa esimerkiksi käsitellä hyvinkin abstraktia aihetta tai jotakin niin laajaa kokonaisuutta, että sitä ei voi henkilöidä ainakaan yhteen päähenkilöön. Draamaelokuvakin voi lainata tällaista dokumentarismille totunnaisempaa lähestymistapaa - samoin kuin dokumenttielokuva saattaa rakentua draamallisesti samaistuttavan päähenkilön ja tämän elämän käännteiden ympärille.

Elokuvan keskiössä saattaa myös olla yhden päähenkilön sijaan ryhmä ihmisiä. Elokuvaa eteenpäin vievä ihmisryhmä voi olla joko yhtenäinen ja kontaktissa toisiinsa kuten niin sanotuissa ensemble-elokuvissa tai vain joukko ihmisiä, joiden roolittamia kohtauksia on leikattu peräkkäin, vaikka henkilöt eivät olisikaan suorassa kontaktissa keskenään kuten niin sanotuissa episodielokuvissa. Kummankaan tyyppisessä draamassa katsojan mielenkiinto harvoin kiinnittyy vain yhteen henkilöön - eikä tämä edes olisi elokuvan seuraamisen kannalta edullista. Kuitenkin myös tällaisessa joukkoelokuvassa on henkilöihahmojen nähdäkseni hyvä olla samaistuttavia.

Voisi jopa ajatella, että ensemble- ja episodielokuvissa roolihenkilöiden on oltava jopa vielä samaistuttavampia kuin päähenkilövetoisessa draamassa, sillä katsoja on voitettava kulloisenkin kohtauksen keskushenkilön puolelle nopeammin kuin selkeästi päähenkilöidyssä draamassa. Päähenkilön kuljettamassa elokuvassa samaistuminen voidaan rakentaa vähitellen niin, että sitoutuminen on huipussaan elokuvan siinä vaiheessa, kun sitä tarvitaan - esimerkiksi jos päähenkilö toimii moraalisesti arveluttavasti elokuvan puolivälin jälkeen. Ryhmäelokuvassa taas samaistumisen pitäisi nousta kulloisenkin kohtauksen keskushenkilön puolelle verrattain nopeasti, jotta katsojan mielenkiinto säilyisi kohtauksesta toiseen.

Ryhmäelokuvien onnistuminen riippuu paljon siitä, kuinka sujuvasti katsojien samaistumiskokemus, sitoutuminen tai kiinnostus siirtyy henkilöhahmosta toiseen. Ryhmäelokuvat selkeästi myös jakavat yleisöä - siinä missä toiset nauttivat suuresti esimerkiksi sen tyyppisistä elokuvista kuin Lars von Trierin *Idioterna* (1998) tai Arnaud Desplechin'n *Un conte de Noël* (2008), toiset taas kokevat, että tällaisia elokuvia on vaikea seurata ja niistä on vaikeaa saada kiinni.

Riippuu tietysti paljon katsojasta itsestään, minkä asteista samaistumisen mahdollisuutta elokuvan seuraaminen vaatii. Toiset katsojat ovat kenties valmiimpia seuraamaan elokuvaa ensisijaisesti intellektuaalisista lähtökohdista, kun taas toiset suhtautuvat elokuvan seuraamiseen ensisijaisesti emotionaalisenä elämyksenä. Uskoakseni nimenomaan katsojat, jotka toivovat elokuvan koskettavan tunteita myös odottavat, että elokuvassa on samaistuttavia roolihahmoja. Elokuvan roolihenkilöt - eteenkin päähenkilö - toimivat näille katsojille ikään kuin ikoneina, joiden kautta tunne-elämykset välittyvät katsojalle.

Elokuvatutkijat eivät ole täysin yksimielisiä siitä, kuinka paljon eläytymistä eli tunteiden simulaatiota elokuvan juonen seuraaminen katsojalta vaatii. Noël Carroll esimerkiksi *"katsoo, että tarinan konstruointi tapahtuu dialogin ja muiden vastaavien tekijöiden tarjoaman informaation varassa eikä mitään simulointia yksinkertaisesti tarvita"*.²¹ Carrollille elokuvan seuraaminen näyttäytyykin enemmän silminnäkijäkokemuksena kuin maailmana, johon katsoja voi sukeltaa sisälle roolihenkilöiden kautta.²² Murray Smith puolestaan ei täysin kiellä "keskeiskuvittelun" eli samaistumisen kaltaisen eläytymisen merkitystä elokuvan katselukokemuksessa, mutta *"täsmentää, että simulaatiolle perustuvien empaattisten reaktioiden tehtävä on lähinnä vain hohdatella sympaattisia reaktioita liittoutumisen tasolla"*.²³

Itse ajattelen, että käsikirjoittajan näkökulmasta ei lopultakaan ole kovin merkityksellistä, kuvitteleeko yleisö todella olevansa päähenkilö, samaistuuko päähenkilöön enemmän

²¹ Carroll Baconin mukaan; Bacon. 2000. 194.

²² Carroll Kytömäen mukaan; Kytömäki. 2000

²³ Smith Baconin mukaan; Bacon. 2000. 194.

ihailun tai sympatian kautta vai onko kyse ”liittoutumisesta”, johon johdattaa joko sympatia tai kenties simuloitu tunne-elämys. Oleellista on, että yleisön mielenkiinto säilyy. Uskon myös, että tunne-elämysten synnyttäminen elokuvassa on tärkeää – elokuvan mahdollinen syvempi intellektuaalinen sanoma uppoaa yleisöön paremmin tunne-elämysten kautta.

Yleisön samaistuminen tai sitoutuminen on elokuvakäsikirjoittajalle käytännöllistä myös tarinan kerrontaan liittyvistä teknisistä syistä. Henkilövetoisessa draamassa katsoja on elokuvan loppua kohti yleensä yhä sitoutuneempi päähenkilöön, tarinaan ja tarinan todellisuuteen. Sitoutumisen ollessa huipussaan elokuvan kolmannessa näytöksessä käsikirjoittaja saattaa ajautua kiusaukseen hyödyntää ”deus ex machina”²⁴ –tyyppistä ratkaisua.

Ari Hiltunen huomauttaa teoksessaan Aristoteles Hollywoodissa jopa William Shakespearen hyödyntäneen deus ex machina -ratkaisua esimerkiksi Romeossa ja Juliassa. Näin Hiltunen kuvailee kohtausta, jossa Julia hakee apua veli Lorenzolta: *”Tämä ehdottaa valekuolemaan vaivuttavaa ihmelääkettä, jonka vaikutus loppuu kuitenkin parissa päivässä. Tällaisen elementin tuominen mukaan saattaa vaikuttaa epäedullisesti tapahtumien uskottavuuteen. Uskottavuutta auttaa kuitenkin se, että näytelmän alussa veli Lorenzo esitellään henkilöksi, joka tekee kokeita mykkyruohoilla ja lääkeyrtiellä ja ylistää luontoäidin taikaa. Lisäksi yleisö on jo tässä vaiheessa niin jännityksen vallassa ja tapahtumiin eläytynyt, että se on valmis hyväksymään tällaisen pienen kauneusvirheen.”*²⁵

Elokuvan - kuten minkä tahansa fiktiivisen sepitteen - seuraamista voidaan tarkastella ikään kuin eräänlaisena leikkinä tai pelinä. Elokuvantekijöiden tehtävä on saada katsojat mukaan leikkiin; katsoja on saatava hyväksymään fiktiivinen todellisuus lainalaisuuksineen ikään kuin se olisi todellinen. Samaistuminen tai sitoutuminen elokuvan tapahtumiin on ikään kuin katsojan myöntymistä elokuvalle ja sen todellisuudelle. Kyse on

²⁴ Wikipedia määrittelee termin *Deus ex machina* tarkoittavan ” -- kuvitteellisessa teoksessa yhtäkkiä ja epäuskottavaa juonenkäännettä. Termi on latinaa ja tarkoittaa sananmukaisesti ”jumala koneesta”. Se on käännetty alkuperäisestä kreikankielisestä ilmaisusta ἀπό μηχανῆς θεός (*apo mēkhanēs theos*). Termin käyttö alkoi antiikin Kreikan teatterista, missä lavasteista laskettiin nostureiden (*mēkhanē*) avulla näyttämölle jumalia, jotka ratkaisivat tilanteita ja kuljettivat juonta eteenpäin.”

²⁵ Hiltunen. 1999. 62

"sopimuksesta"; katsoja päättää ja ikään kuin "lupaa" uskoa siihen, mitä elokuvassa tapahtuu. Katsojan samaistuminen on kuitenkin lunastettava elokuvassa pitkin matkaa. Epäuskottavat elementit tai esimerkiksi henkilöihahmon käytöksen vastenmielisyys saattavat rikkoa samaistumisen illuusion helposti.

Käsikirjoittajan onneksi valtaosa yleisöstä haluaa samaistua elokuvaan katsellessaan johonkin - roolihenkilöön tai tapahtumiin. Elokuvayleisö on lähtökohtaisesti vastaanottavaista samaistumiskokemukselle. Käsikirjoittajan tehtäväksi jää tarjota katsojalle tarvittavat elementit, jotta samaistumiskokemus mahdollistuu.

4 Miten kirjoittaa samaistuttavia henkilöihahmoja?

Kukaan tuskin voi tarjota takuuvarmoja ohjeita samaistuttavan henkilöihahmon kirjoittamiseksi – eteenkään vielä ammattiinsa valmistumaton käsikirjoituksen opiskelija. Käsikirjoitusoppaiden, elokuvatutkimuksen oivallusten ja oman intuitioni pohjalta aion nyt kuitenkin esittää joitakin yleisluontoisia ajatuksia siitä, millaisia asioita olisi hyvä ainakin ottaa huomioon samaistuttavaa rooliuhahmoa suunniteltaessa.

4.1 Ihastuttavat teot ja ominaisuudet

Lähdettäköön jälleen liikkeelle Aristoteleesta. Ari Hiltunen summaa teoksessaan "Aristoteles Hollywoodissa - menestyksen anatomia" Aristoteleen korostaneen, että jotta yleisö säälisi tarinan sankaria sitouttavan draaman vaatimalla tavalla, henkilöihahmon on oltava moraalisesti hyvä ihminen, muttei kuitenkaan ominaisuuksiltaan liian täydellinen. *"Sankarin erehdykset tekevät hänestä inhimillisen ja ymmärrettävän. Sankariin, joka on kaltaisemme, on helpompi samaistua -- (J)os sankari on erehtymätön ja liiaksi yläpuolellamme, draama ei synnytä jännitystä."*²⁶

²⁶ Hiltunen. 1999. 36 & 49-50

Miten sitten osoittaa katsojalle, että draaman henkilö on "moraalisesti hyvä" tai että erehdykset tekevät hänestä inhimillisen? Elokuva on visuaalinen media ja niinpä asiat tulisi elokuvassa aina pyrkiä kertomaan toiminnan kautta. Anders Vacklin huomauttaa "Elokuvan runousoppia" -käsikirjoitusoppaassa elokuvan olevan "*-- joissain määrin behaviorismista ammentava taiteenala. Katsoja tekee päätelmänsä henkilöiden luonteenpiirteistä havainnoimalla heidän käytöstään.*"²⁷ Halutessaan ilmaista roolihenkilön olevan moraalisesti oikeamielinen ja/tai miellyttävä henkilö käsikirjoittajan pitäisi siis kirjoittaa kohtaus, jossa henkilö tekee jotakin oikeana pidettyä. Jonkin toisen roolihenkilön auttaminen on esimerkiksi tapa, jolla roolihenkilö voittaa yleisön verrattain helposti puolelleen – eteenkin jos autettava henkilö on jotenkin alakynnessä, vaikkapa niin, että elokuvan muut henkilöt kiusaavat häntä.

Sosiaalipsykologian tutkija Juha Kytömäki²⁸ toteaa, ettei elokuvan katseleminen kognitiivisena prosessina nykytutkimuksen valossa lopultakaan juuri eroa normaalista sosiaalisesta kommunikaatiosta. Tältä pohjalta voidaan mielestäni ajatella, että samaistuttava tai emotionaalisen sitoutumisen kannalta sopivan miellyttävän roolihenkilön ominaisuudet eivät lopulta ehkä eroa paljoakaan siitä, millaisia henkilöitä pidämme miellyttävinä elävässä elämässä.

Anders Vacklin kirjoittaa Elokuvan runousopissa²⁹, että käsikirjoittajan on rakastuttava roolihenkilöihinsä. Kirjoittaakseen hahmoistaan riittävän mielenkiintoisia käsikirjoittajan on haluttava tietää näistä yhä lisää ja lisää, pienimpiäkin yksityiskohtia, samaan tapaan kuin rakastunut ihminen yleensä haluaa tutustua rakkautensa kohteeseen. Itse ajattelen, että samalla tavalla käsikirjoittajan pitäisi tarjota katsojalle mahdollisuus rakastua tai ainakin ihastua roolihenkilöön – siis ainakin päähenkilöön tai muuten henkilöön, joka on tarkoitettu samaistuttavaksi. Mutta miten kirjoittaa roolihenkilöstä ihastuttava, kun eri ihmiset ihastuvat kuitenkin niin erilaisiin ominaisuuksiin? Kenties käsikirjoittajan on luontevinta

²⁷ Vacklin. 2007. 18.

²⁸ Kytömäki. 2000.

²⁹ Vacklin. 2007. 28-29

ottaa itsensä mittarikseen ja yrittää kirjoittaa roolihenkilönsä sellaisia ominaisuuksia, jotka hänen itsensä mielestä tekevät ihmisestä miellyttävän.

Mikäli jätetään huomiotta roolihenkilön ulkonäkö – joka ei suinkaan ole vähäpätöinen asia, mutta toisaalta tekijä, johon käsikirjoittaja voi vain rajallisesti vaikuttaa – ovat yleisesti ihmisissä miellyttävinä pidettävät piirteet sellaisia, jotka aika helposti ilmaista henkilön käytöksen kautta. Rohkea roolihenkilö voisi puolustaa muita, ystävällinen kohdella jota kuta kiltisti, itsevarma voi loistaa esimerkiksi esiintymistilanteessa, huumorintajuinen kertoa hauskoja juttuja tai suhtautua rennosti elämän pieniin vastoinkäymisiin ja niin edelleen. Henkilöhahmo saattaa voittaa yleisön sympatiat puolelleen myös ominaisuudella, joka ei ole yksiselitteisen positiivinen vaan saattaa olla jopa haitallinen ja säröttää henkilön persoonaan tai sosiaalisia suhteita.

Ujous on esimerkiksi luonteenpiirre, jota monet ihmiset kantavat itsessään ja siksi se tuntuu heistä samaistuttavalta. Kukaan ei myöskään ole ujo omasta tahdostaan vaan ujous on ennemminkin kuin ”vamma”, jota henkilöhahmo kantaa joko synnynnäisenä ominaisuutena tai jonkin trauman seurauksena. Mikäli persoonallisuuden säröytymiseen liittyy mielenkiintoinen taustatarina, yleisön sympatia siirtyy roolihenkilön puolelle nähdäkseen aina todennäköisemmin. Taustatarina myös lisää henkilöhahmon uskottavuutta ja todentuntuisuutta. Ilman taustatarinaa henkilöhahmo saattaa helposti vaikuttaa paperin ohuelta nukelta, vain elokuvaan keksityltä hahmolta. Katsojalle pitäisi kuitenkin välittyä tunne, että roolihenkilöt ovat todellisia, kenties tosielämän ihmisiin perustuvia hahmoja, joilla on ollut elämää myös elokuvan tapahtumien ulkopuolella. Tällä toden ja uskottavuuden tunnolla on suuri merkitys henkilöhahmon samaistuttavuuden kannalta. Kukapa haluaisi eläytyä hahmoon, joka ei tunnu todelta, elävältä.

Jonkinlaisen ”särön” kirjoittaminen roolihenkilön persoonaan myös lunastaa Aristoteleen vaatimuksen, jonka mukaan samaistuttavan henkilön on oltava toisaalta moraalisesti hyvä, mutta kuitenkin jotenkin erehtyväinen tai virheellinen, jotta yleisö ei kokisi henkilön olevan liikaa itsensä yläpuolella. Särön tai Aristoteleen ehdottaman kohtalokkaan virheen on kuitenkin oltava hyvin perusteltu. Roolihenkilö ei saa mahtaa itse mitään säröisyydelleen –

esimerkiksi ujoudelleen. Kohtalokkaan virheen on oltava sellainen, että roolihenkilö sortuu siihen olosuhteiden pakosta tai esimerkiksi tiedon puutteesta – virheellisen toiminnan motiivi ei saa olla liian paha. Jos samaistuttavaksi tarkoitetun roolihenkilön toiminta on moraalisesti arveluttavaa, täytyy henkilöllä olla sitä parempi tarkoitus, joka pyhittää arveluttavatkin keinot. Vittorio De Sican elokuvassa *Polkupyörä varas* (1948) esimerkiksi päähenkilöisän polkupyörävarkaus tulee eettisesti perustelluksi, koska isä tarvitsee polkupyörää voidakseen ansaita elantoa pienelle pojalleen.³⁰

Kuten aiemmin totesin, pahan roolihenkilön tekeminen samaistuttavaksi jossakin elokuvan kohdassa toimii lopultakin melko samoilla periaatteilla kuin hyvän roolihenkilön tekeminen samaistuttavaksi. Voisi ehkä jopa sanoa, että pahan roolihenkilön tekeminen samaistuttavaksi on ikään kuin kääntäen verrannollinen prosessi suhteessa hyvän roolihenkilön samaistuttavaksi rakentamiseen. Siinä missä moraalisesti hyvässä eli lähtökohtaisesti samaistuttavassa henkilössä on hyvä olla jonkin ”virhe”, jotta katsoa kokisi hahmon inhimillisesti, voidaan moraalisesti pahaan eli lähtökohtaisesti epäsamaistuttavaan henkilöön istuttaa jokin poikkeuksellinen hyvä ominaisuus, joka puolestaan tekee hänestä inhimillisen. Jälleen kerran roolihenkilön persoonallisuutta on elokuvallisinta ilmaista toiminnan kautta. Pahan roolihenkilön kääntämiseksi samaistuttavaksi saattaa riittää jo sekin, että hänen moraalisesti kestämaton toimintansa perustellaan jotenkin katsojalle hyväksyttävällä tavalla – tarkoitus pyhittää jälleen keinot.

³⁰ Sitä paitsi pyörä oli itse asiassa alun perinkin päähenkilön pyörä, joka varastettiin häneltä, joten tarkasti ottaen päähenkilö yrittää vain saada omansa takaisin. Yhteisön silmissä päähenkilön toiminta näyttyy kuitenkin rikoksena.

4.2 Tavoitteet ja motivaatio

Draamassa henkilöstä – kuten elämässäkin – henkilöstä tekee mielenkiintoisen se, että hän itse on kiinnostunut jostakin ja että hänellä on tavoite. Käsikirjoittaja David Trottier nostaa teoksensa *Screenwriter's Bible*³¹ luvussa *Ten keys to creating captive characters* ensimmäiseksi avainkohdaksi, että henkilöahmolla tulee olla tavoite, mutta toisaalta myös jonkinlainen vastus³², joka vaikeuttaa tavoitteen saavuttamista. Draaman kannalta on hyvä, että tavoite on mahdollisimman selkeä. Kaikilla katsojilla on ainakin joskus elämässään ollut jokin tavoite tai unelma, joten jo pelkästään se, että päähenkilö kaipaa elämäänsä jotakin tekee hänestä samaistuttavan. Intohimoisuus herättää ihailua ja niinpä on tärkeää, että henkilö on myös valmis tekemään jotain – uhraamaankin jotakin tavoitteensa saavuttamiseksi. Toisaalta myös tavoitteen saavuttamista estävän vastuksen on oltava riittävän suuri – ja selkeä. Myös vastoinkäymisen kohtaaminen on asia, johon yleisö samaistuu – kaikillahan meillä on päivittäin vastassamme erikokoisia esteitä ja hankaluuksia tavoitteidemme tiellä.

Trottier korostaa, että myös henkilöahmon tahdon suunnan taustalla vaikuttavalla *motivaatiolla* on suuri merkitys hahmon samaistuttavuuden kannalta. ”*In fact, the more personal it is, the more the audience will identify and sympathize with the character*”³³, Trottier summaa. Vapaasti käännettynä Trottierin mukaan motivaatio on sitä samaistuttampi ja sympaattisempi mitä henkilökohtaisempi se on. Trottier selittää, että juuri persoonallisen motivaation kautta katsoja voi samaistua henkilöahmoon, vaikka tämä olisi hyvinkin erilainen ihminen kuin katsoja itse. Trottier antaa aiheesta henkilökohtaisen esimerkin: ”*What is Rocky's goal in the first ROCKY movie? His goal is very specific. He wants to go the distance with the camp-fifteen rounds. Why? To prove he's not a bum. It's the personal motivation that gives the story its power. Personally, I hate boxing. I could care less who won the Thrilla in Manilla. And yet I've watched four of*

³¹ Trottier. 1998. 36.

³² Trottier käyttää termiä *an opposition*.

³³ Trottier, 1998, 37.

the Rocky movies. Why? Well, it's not for the boxing scenes. It's for the motivation behind those boxing scenes.”³⁴

Trottier itse kertoo siis nauttivansa nyrkkeilyaiheisista Rocky-elokuvista, vaikka ei henkilökohtaisesti välitäkään nyrkkeilystä urheilulajina. Trottieria kuitenkin kiehtoo se motivaatio, joka elokuvasarjan päähenkilöllä Rockyllä, on nyrkkeilyssä menestymiseen. Rocky tahtoo osoittaa, ettei ole joutava pummi. Tällainen motivaatio onkin varmasti samaistuttava lukuisille ihmisille – riippumatta siitä sattuuko nyrkkeily olemaan heidän suosikkiviihdettään. Trottierin ajattelu palautuu siis Aristoteleen Runousoppiin; samaistuttavuuden kannalta henkilöhahmon yksittäisiä persoonallisia ominaisuuksia tärkeämpää on hänen toimintansa, toiminnan tavoitteet ja motiivit – itse tarina.³⁵

³⁴ Trottier, 1998, 37.

³⁵ Hiltunen. 2002. 47.

4.3 Uskottavat yksityiskohtat ja luonteen johdonmukaisuus

Aristoteles vaatii Runousopissaan, että henkilöahmon luonteen on oltava *sovelias*. Hiltunen selventää Aristoteleen tarkoittaneen, että ”*ei ole esimerkiksi soveliasta panna tiettyyn sosiaaliseen luokkaan kuuluvaa henkilöä käyttäytymään toiselle luokalle tyypilliseen tapaan.*”³⁶ Henkilöahmon luonteen on Aristoteleen mukaan oltava lisäksi *johdonmukainen*. Myös oman aikamme käsikirjoitusoppaat korostavat uskottavien yksityiskohtien merkitystä henkilöahmon rakentamisessa. Luonteen johdonmukaisuutta pidetään myös edelleen henkilöahmon uskottavuuden kriteerinä – mutta johdonmukaisuutta ei pidä ymmärtää liian yksioikoisesti.

Anders Vacklin kirjoittaa *Elokuvan runousopissa*, että käsikirjoittajan tulee kuunnella henkilöahmoa ja tutustua henkilöahmoon.³⁷ Tätä kautta Vacklin neuvoo käsikirjoittajaa etsimään roolihenkilöihin uskottavia yksityiskohtia. Käsikirjoittajan tulisi miettiä esimerkiksi, mitä roolihenkilö tekee työkseen, millaisessa sosiaalisessa asemassa hän on ja millaiset hänen perhesuhteensa ovat ja lähteä sitten tunnustelemaan, miten nämä tekijät vaikuttavat siihen, kuinka roolihenkilö puhuu, liikkuu, toimii ja millainen hänen arvomaailmansa on. Roolihenkilön piirteiden tulisi lähtökohtaisesti muodostaa eheä, looginen kokonaisuus – aivan kuten Aristoteleskin kirjoittaa.

Loogisuuden vaatimusta ei kuitenkaan pidä ymmärtää niin, että roolihenkilön persoonallisuuden tulisi olla ristiriidaton. Päinvastoin juuri ristiriitaiset ominaisuudet tekevät roolihenkilöstä mielenkiintoisen. Vacklin huomauttaa, että mielenkiintoisia kohtia draamassa ovat juuri ne, joissa henkilöahmo toimii tapojensa vastaisesti; ujo ja pelokas rohkaisee mielensä haasteen edessä ja uskaltaa kerrankin, itsekäs toimii pyyteettömästi tai räiskyvä ja puhelias henkilö jää sanattomaksi.³⁸ On kuitenkin huomattava, että ennen kuin käsikirjoittaja voi antaa roolihenkilön toimia poikkeuksellisesti suhteessa

³⁶ Hiltunen. 2002. 50.

³⁷ Vacklin. 2007. 22-23.

³⁸ Vacklin. 2007. 42.

persoonallisuuteensa, yleisön on saatava tutustua siihen, millainen roolihenkilö yleensä on. Henkilöhahmon toimimisen persoonallisuuttaan vastaan on luonnollisesti myös hyvä liittyä elokuvan kannalta oleelliseen käännekohtaan ja tulla perustelluksi esimerkiksi niin, että roolihenkilö on valmis poikkeamaan totunnaisista tavoistaan ja kenties ylittämään itsensä tavoitellessaan tärkeää päämääräänsä. Roolihenkilön toiminnan tulee siis olla loogista silloinkin, kun se on roolihenkilölle poikkeuksellista.

David Trottier korostaakin *Screenwriter's Bible*'ssa, että käsikirjoittajan tulee jättää roolihenkilölle tilaa kasvaa. *"Metaphorically speaking, your character is a fish. The Big Event pulls him out of the water. He tries to swim. It's worked in the past, but it doesn't work now. And so he is forced to take new actions, different actions, but things get more and more difficult right up to the Crisis. Mustering all the courage and faith he has, he takes the last final action; then he emerges from the climax with a new self-concept – he's a fish no longer"*, Trottier runoilee.³⁹ Trottierin ajatukset palautuvat jälleen Aristoteleen Runousoppiin; samaistuttavan roolihenkilön on epätäydellisyydessään inhimillinen, mutta jotta yleisö voisi saavuttaa roolihenkilön kautta katharsiksen, roolihenkilön on onnistuttava siinä, mistä yleisö pohjimmiltaan haaveilee; roolihenkilön on kasvettava suuremmaksi, ylitettävä itsensä vaikeuksien äärellä.

Uskottavuutta lisääviä yksityiskohtia Trottier pitää ikään kuin roolihenkilön kauneuspilkkuina. Ne eivät välttämättä ole juonen kannalta oleellisia – joskin sopivilla hetkillä ne voidaan sitoa osaksi juonen kuljetusta – mutta luovat taustatarinan tapaan tunnetta siitä, että roolihenkilö on todellinen. Nämä yksityiskohdat voivat olla jotakin niinkin pientä kuin roolihenkilön tapa suorittaa jokin tietty arkirutiini, henkilön tapa liikkua, sanonta joka toistuu roolihenkilön puheessa tai jokin maneerit. Ohjaaja ja näyttelijät lisäävät elokuvan kuvausvaiheessa roolihenkilölle usein tällaisia piirteitä myös käsikirjoituksen ulkopuolelta, mutta hyvä käsikirjoittaja antaa ainakin viitteitä siitä, millaisia yksityiskohtia henkilöhahmolla on.

³⁹ Trottier. 1998. 42.

Maneerit ja toimintatavat ovat myös hyviä keinoja ilmaista henkilöahmon luonnetta – huolellinen ja kontrollia rakastava ihminen valmistaa aamiaisensakin eritavoin kuin huolimaton ja impulsiivinen tyyppi. Yksityiskohtien kautta käsikirjoittaja voi kertoa paljon myös henkilöahmon mielentilasta; jos yleensä tunnollinen ja huolellinen ihminen unohtaa vaikkapa lieden päälle keittiössä, hänen mieltänsä todella painaa jokin.

Henkilöahmon uskottavuuden ja sitä kautta samaistuttavuuden perusta on mielestäni, että käsikirjoittaja itse uskoo henkilöahmoonsa. Anders Vacklin toteaa, että:

*”(H)enkilöahmojen kirjoittaminen on uusiin ihmisiin tutustumista. – Kirjoittajan on kohdeltava henkilöitään kuin he olisivat oikeita ihmisiä.”*⁴⁰ Uskon, että jos käsikirjoittaja todella pystyy samaistumaan roolihenkilöönsä ja seisoo hänen takanaan, roolihenkilö koskettaa myös katsojia – ainakin osaa katsojista. Emme me ihmiset lopultakaan ole niin erilaisia keskenämme, kaikki me kohtaamme samoja pelkoja, kaikilla meillä on toiveemme, onnemme ja onnettomuutemme. Parhaimmillaan käsikirjoittaja ei kerrokaan tarinoita sepitetyistä ihmisistä, vaan siitä, mitä ihmisyyys on.

⁴⁰ Vacklin. 2007. 23.

LÄHTEET

Kirjallisuus ja Internet-julkaisut

- Amount. J. 1996. Elokuvan estetiikka. Esthétique du film. Suom. Toiviainen. S. Helsinki.
- Aristoteles. n. 330-320 e.a.a. Retoriikka; Runousoppi. Rhetorica; Poetica. Suom. Hohti. P. 1997. Helsinki.
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Vacklin. A & Rosenvall. J. & Nikkinen. A. 2007. Elokuvan runousoppia - käsikirjoittamisen syventävät opinnot. Keuruu.
- Hietala. V. 1994. Tunteesta teesiin - Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Jyväskylä.
- Hiltunen. A. 1999. Aristoteles Hollywoodissa - menestystarinan anatomia. Tampere.
- Kytömäki. J. 2000. Täytyy katsoa, jos saa katsoa - Sosiaalipsykologisia näkökulmia varhaisnuorten televisiokokemuksiin. Helsingin yliopiston verkkojulkaisut. Internet. Väitöskirja.
<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/val/sosps/vk/kytomaki/taytyyka.html>, 25.3.2010
- Leffatykki; Storyteller. 2010. Shutter Island. Internet. Elokuva-arvostelu.
<http://www.leffatykki.com/elokuva/suljettu-saari>, 29.3.2010
- Leino. E. 1898. Hymyilevä Apollo.
- Palosaari. K. 2010 Psykoanalyysiin pohjautuva katsomiskokemuksen teoretisointi. Artic Films. Internet. Elokuvaharrastajan artikkeli. <http://www.arcticfilms.com/katsoja.html>, 25.3.2010
- Pesonen. P. 2002 Toisen housuissa - Samaistuminen käsikirjoittajan näkökulmasta. Taideteollinen korkeakoulu.
- Siltanen. K. 2002 Is that you? Are both of them you? - Katseen ulottuvuudet ja kaksoisidentiteetti David Lynchin elokuvassa Lost Highway. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Internet. Pro Gradu –tutkielma.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/9043/ksiltane.pdf?sequence=1>, 7.4.2010
- Smith. M. 1995. Engaging Characters – Fiction, Emotion, and the Cinema. 1995
- Trottier. D. 1998. The Screenwriter's Bible. Los Angeles.
- Weisberger. L. 2005. Paholainen pukeutuu Pradaan. Devil Wears Prada. Suom. Talvitie. T. Helsinki
- Wikipedia. 2010. Devil Wears Prada (film). Internet.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Devil_Wears_Prada_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Devil_Wears_Prada_(film)), 22.3.2010
- Wikipedia. 2010. Deus ex machina. Internet. http://fi.wikipedia.org/wiki/Deus_ex_machina, 30.3.2010
- Wikipedia. 2010. Jacques Lacan. Intenet. http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan, 25.3.2010
- Wikipedia. 2010. Psycho (1960 film). [http://en.wikipedia.org/wiki/Psycho_\(1960_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Psycho_(1960_film)), 22.3.2010

Elokuvat

- Avildsen. J. 1976. Rocky. Yhdysvallat.
- De Sica. V. 1948. Ladri di biciclette; Polkupyörävaras. Italia.

Desplechin. A. 2008. Un conte de Noël; Eräs joulutarina. Ranska.

Frankel. D. 2006. Devil Wears Prada; Paholainen pukeutuu Pradaan. Yhdysvallat.

Hitchcock. A. 1960. Psyko. Yhdysvallat.

Scorsese. M. 2010. Shutter Island; Suljettu saari. Yhdysvallat.

Trier. L. 1998. Idioterna; Idiootit. Tanska.