



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

MOKUMENTIN TYÖKALUT KOMEDIAN KÄSIKIRJOITAMISESSA

Anna Siltala

Opinnäytetyö
Tammikuu 2018
Elokuvan- ja television koulutusohjelma
Käsikirjoitus & Tuottaminen



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan- ja television koulutusohjelma
Käsikirjoitus ja tuottaminen

SILTALA ANNA:

Mokumentin työkalut komedian käsikirjoittamisessa

Opinnäytetyö 34 sivua, joista liitteitä 0 sivua
Tammikuu 2018

Tässä opinnäytetyössä tarkasteltiin mokumentin työkaluja ja niiden käyttämistä komediaa käsikirjoittaessa.

Opinnäytetyössä määriteltiin lyhyesti komedian käsite, millaisia työkaluja siinä yleensä käytetään ja millainen komedian suhde on katsojaan. Seuraavaksi selvitettiin mokumentin käsite, purettiin jaksokäsikirjoitus työkaluiksi sekä tarkasteltiin mokumentin suhdetta katsojaan. Lopuksi tutkittiin hahmon luomista ja sitä, miten nämä keinot näkyvät mokumentin ja komedian käsikirjoittamisessa.

Mokumentti on käsitteenä Suomessa vielä tuntematon, vaikka useimmat Suomessa nähtävät mokumentit ovat erittäin suosittuja. Näin ollen mokumenteista ei löytynyt lähdekirjallisuutta ja internetin tarjonta oli myös rajallinen. Löysin yhden mokumentteja käsittelevän opinnäytetyön ja lisäksi tutkimustani tuki suomalaisen Konttorin pääkäsikirjoittajan haastattelu. Muut mokumentteihin liittyvät tutkimustulokseni perustuvat empiirisiin havaintoihin, käsikirjoitusten vertailuun sekä komedian ja koomisia hahmoja käsittelevään lähdekirjallisuuteen.

Tutkimuksen tuloksena käy ilmi, että mokumentit antavat käsikirjoittajalle enemmän tarinallisia ja hahmon luontiin liittyviä vapauksia. Mokumentin kirjoittajalta vaaditaan toisaalta myös tietotaitoa muilta osa-alueilta, kuten kameran liikkeistä ja näyttelijänohjauksesta. Käsikirjoittaja voi mokumentaarisen tyylin myötä leikitellä komiikalla eri tavoin kuin perinteisessä fiktiivisessä komediassa.

Asiasanat: käsikirjoittaminen, mokumentti, komedia, hahmot

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Screenwriting and Production

ANNA SILTALA:

The Tools of Mockumentary in Comedy Screenwriting

Bachelor's thesis 34 pages, appendices 0 pages
January 2018

This thesis examines the tools of mockumentary and how the writer can use them when writing comedy.

This thesis defines briefly what comedy is, what kind of writing tools are required when writing comedy and what kind of relationship comedy and the viewer has. After that, the concept of mockumentary is explained, and the relationship between the viewer and mockumentary is analysed using a breakdown of an episode from the series *The Office* to illustrate key points. Finally, a discussion is offered on how to create a character, and how those creating-tools are used in mockumentary and comedy.

The concept of mockumentary is not very well-known in Finland, even though mockumentaries are very popular among Finnish viewers. There was not much material available for mockumentaries and it was difficult to find anything from the internet either. Information was obtained from one thesis dealing with the subject and by interviewing the chief screenwriter of the Finnish version of *The Office*. The author's own empirical observations, comparison of scripts and books about comedy and comic characters provided further data.

As a conclusion, the thesis presents how screenwriters can take more liberties in writing comedy when they are using the tools of mockumentary. When writing a mockumentary, the author must also have good knowledge about camera movements and how to direct actors. A screenwriter can play with classic comedy in different ways when using the tools of mockumentary.

Key words: screenwriting, mockumentary, comedy, characters

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	KOMEDIASTA PÄHKINÄNKUORESSA.....	7
	2.1 Komedian määritelmä.....	7
	2.2 Komedian työkalut.....	8
	2.3 Komedian suhde katsojaan	11
3	MOKUMENTTI.....	13
	3.1 Mokumentin määritelmä.....	13
	3.2 Mokumentin työkalut.....	14
	3.3 Mokumentin suhde katsojaan	19
4	KOMEDIAN JA MOKUMENTIN HAHMOT	21
	4.1 Henkilöhahmon luominen.....	21
	4.2 Hahmon tunnistettavuus	21
	4.3 Hahmoon tutustuminen.....	22
	4.4 Hahmon näkökulma.....	24
	4.5 Hahmon muutos	25
	4.6 Koomisen hahmon luominen	26
	4.7 Mokumentin hahmot.....	30
5	POHDINTA.....	32
	LÄHTEET.....	34

1 JOHDANTO

Mokumentti on käsitteenä edelleen Suomessa varsin tuntematon, eikä suomalaisia mokumentteja juurikaan ole tehty. Kuitenkin monen ystäväni katse kirkastuu mainittaessa *Konttorin* (The Office, USA, 2005-2013), *Puisto-osaston* (Parks and recreation, 2009-2015) tai *Modernin perheen* (Modern Family, 2009-). Edellä mainitut sarjat löytyvät suoratoistopalvelu HBO:lta sekä Netflixistä, ja lukeutuvat katsotuimpiin komediasarjoihin ympäri maailman. Opinnäytetyössäni käytän paljon esimerkkejä edellä mainituista mokumentaarisista komediasarjoista, etenkin Konttorista, sillä monet maat ovat tehneet siitä oman versionsa.

Lukio-ikäisenä katsoin sivusilmällä muutamia jaksoja englantilaisesta alkuperäisversiota Konttoria ja sittemmin katsoin amerikkalaisversion jaksoja epäsäännöllisesti. Vasta neljä vuotta myöhemmin ryhdyin katsomaan amerikkalaista Konttoria kronologisessa järjestyksessä, ja ahmin kaikki yhdeksän tuotantokautta ennätysellisessä ajassa. Hankin käsiini englantilaisen Konttorin tuotantokaudet ja katsoin myös suomalaisen version ensimmäisen tuotantokauden. Tyyllilajista innostuneena siirryin Puisto-osaston pariin, ja siitä Moderniin perheeseen. Olin täysin myyty mokumentaarisille komediasarjoille, mutta minulle heräsi myös kysymyksiä. Miksi tällä tyyllillä toteutetut sarjat naurattavat katsojia ja mitä mokumentit tuovat lisää tavalliseen komediaan?

Komedian ja naurun sisimmän paikantaminen on kiinnostanut minua aina, mutta vasta mokumenttien myötä aloin kiinnittää siihen enemmän huomiota. Syntyi palava halu löytää ne mokumenteissa käytetyt komedialliset keinot, jotka kirvoittavat katsojassa naurut. Ennen sitä minun täytyi pureutua myös sketsin rakenteeseen, jotta selkiytyisi se, kuinka mokumentin tekemiseen vaadittuja työkaluja voi käyttää komediaa kirjoittaessa. Tilannekomedioita ja mokumentteja katsellessani huomasin, että hyvin suuressa keskiössä ovat hahmot. Toki hahmot ovat jokaisen tarinan sydän, mutta mokumentteja tutkiessani, huomasin katsojan ja hahmon suhteen olevan erilainen kuin normaalisti. Esimerkiksi draamassa juoni menee usein hahmojen edelle, mutta komediassa hahmot ovat keskiössä. Hahmot tulevat lähelle ja heistä tulee katsojalle tärkeitä. Käytin lähdekirjallisuutta tutkiakseni lisää hahmojen luomisesta, koomisten hahmojen piirteistä sekä mokumenttien hahmoista. Näin ollen opinnäytetyöni tavoitteena on ymmärtää mokumentin keinoja ja sen myötä selvittää, mikä naurattaa katsojia ja ottaa selvää, mitä mokumentin keinot mahdollistavat komedian kirjoittamisessa. Tarkoitukseni on

pureutua mokumenttien sisimpään ja sen myötä tarjota keinoja käsikirjoittajille, etenkin komedian saralla.

Ymmärtääkseni paremmin mokumentin kirjoittamista, purin amerikkalaisen Konttorin jaksokäsikirjoituksesta havaittavia kirjoituksen työkaluja ja luin Modernin perheen jaksokäsikirjoituksia. Otin myös yhteyttä tähän mennessä ainoaan tietämääni suomalaiseen mokumentin käsikirjoittajaan Mike Pohjolaan, suomalaisen Konttorin pääkäsikirjoittajaan. Näiden ja internetlähteiden lisäksi tutustuin Anders Vacklinin ja Janne Rosenvallin kirjaan *Käsikirjoittamisen taito* (2015), John Vorhausin kirjaan *The Comic Toolbox* (1994) sekä Tomi Leinon *Sanoista eläviä kuvia*-kirjaan (2003). Lopulta sain selkeämmän ymmärryksen siitä, kuinka mokumentin työkaluja voi käyttää komediaa käsikirjoittaessa ja mitä se mahdollistaa kirjoittajalle.

2 KOMEDIASTA PÄHKINÄNKUORESSA

2.1 Komedian määritelmä

Aristoteleen mukaan komedia on huonommille nauramista ja perustuu ylemmyyden tunteeseen, siinä missä draamassa hahmot esitellään sankarillisina. Tragedia pyrkii esittämään hahmot parempina kuin ovat ja komedia huonompina. (UEF, n.d.) Komedia jakautuu lukemattomiin eri alalajeihin, joten sen peruspiirteitä on hankala määritellä.

Komedia ja sen hahmot perustuvat totuuteen ja kipuun. Esimerkiksi perinteinen tilanne, jossa pelle saa piiraan naamaansa, katsoja miettii, että hän voisi olla pellen tilalla (totuus), mutta nauttii siitä, ettei ole, ja joku toinen saa piiraan naamaansa (kipu). (Vorhaus 1994, 2.) Sittemmin komediaa on mitattu sillä, kuinka paljon se naurattaa, ja sitä on luonnehdittu vaikeimmaksi taiteenlajiksi. Siinä missä esimerkiksi draama on yleensä monelle katsojalle samaistuttavaa, komedia on spesifimpi taiteenlaji: se joko naurattaa tai ei naurata. Oleellista on tuntea aina yleisönsä, vaikka vitsien rakenne on usein sama. Totuutta ja kipua voi olla isossa mittakaavassa ja tällöin usein tavoittaa myös isomman yleisön. Esimerkiksi sukupuoli, lentokoneiden ruoka-annokset ja parisuhteet ovat universaaleja aiheita. Kun ryhtyy miettimään omia lempivitsejä, ja etsimään niistä totuutta ja kipua, huomaa nopeasti, että totuus ja kipu voivat olla myös pienessä mittakaavassa. Luonnollisesti kaikki vitsin vastaanottajat eivät reflektoi samalla tavalla kuulemaansa, ja näin ollen koomikon tulee aina tuntea yleisönsä. (Vorhaus 1994, 5.)

Komediaa on luonnehdittu hankalimmaksi taiteenlajiksi, ja siksi usein koomisen hahmon luomisessa mennään helpoimman kautta. Oletetaan, että se riittää, kun hahmolla on joku hassu, erilainen piirre. Terras kirjoittaa tämän johtuvan siitä, että olemme tottuneet nauramaan ennakkoluuloille ja poikkeavuuksille. Usein tuntematon pelottaa, mutta erilaisuus naurattaa. (Terras 2017, blogi.) Huvittavuuden ja komedian välillä on kuitenkin ero: hauskaa on kaikki mikä naurattaa, mutta komedia ”kertoo totuuden ihmisistä”. Komedian tulisi nauraa ihmisille, kirjoittajasta lähtien, mutta ei tehdä pilkkaa muista. Komedia ymmärtää myös tuskaa, joten suuri osa naurusta kumpuaa empatian tunteesta katsojien samaistuessa. (Paju 2016, 2.)

2.2 Komedian työkalut

Nauraminen kertoo siitä, että jokin on hauskaa, mutta huumori kertoo totuuden ihmisistä. Siinä missä draama voi olla inspiroivaa ja esittelee henkilöt seikkailuun lähteneinä sankareina, komedia auttaa meitä hyväksymään itsemme sellaisena kuin olemme, antaen toivoa.

Paju esittelee Steve Kaplanin teorian koomisesta hahmosta, jonka mukaan tavallinen ihminen taistelee ylittämättömiä esteitä vastaan ilman tarvittavia taitoja tai välineitä, eikä koskaan luovu toivosta. Olennaista on hahmon perusluonne, se mitä hahmo haluaa ja tarvitsee. Tämä määrittää hahmon tekemät ratkaisut. (Paju 2016, 2.) Komedian hahmojen välillä on usein metaforinen suhde. Tämä tarkoittaa sitä, että hahmot käyttäytyvät erikoisella tavalla, vaikka todellinen tilanne on täysin arkinen. (Paju 2016, 3.) Esimerkiksi *Frendien* (Friends, USA, 1994-2004) eräässä jaksossa Monica on käynyt ostoksilla parhaan ystävänsä Rachelin lempikaupassa henkilön kanssa, jota Rachel inhoaa. Heidän välinen riitansa esitellään syrjähyppynä, jossa Rachelin lempikauppa edusti aviovuodetta ja Monica huutaa: ”Se oli vain yksi kerta, eikä tarkoittanut mitään!” Myös suomalaisessa *Konttorissa* (Suomi, 2017-) esitellään tilanne, jossa Pentti Markkanen joutuu menemään läpi toimiston, jossa kaikki työntekijät ovat flunssan kourissa. Kohtaus näytetään kauhuelokuvalla tyypilliseen tapaan ja muut hahmot kuvataan zombeina.

Positiivinen toiminta on tyypillistä koomiselle päähenkilölle, tosin tämä päähenkilö on yleensä ainoa, joka kokee toimintansa positiivisena verrattuna ympärillä oleviin hahmoihin tai varsinaiseen tilanteeseen. Tällä tavoin hahmoa esitellään katsojalle. Toiminta ei välttämättä ole loogista tai rationaalista, mutta tärkeintä on, että hahmo itse uskoo siihen. Se ei välttämättä ole fiksumaa, mutta kaikki haluavat vaikuttaa fiksuilta. (Paju 2014, 3.) Edellä mainittu piirre näkyy esimerkiksi *Konttorin* (The Office, USA, 2005-2013) jaksossa, jossa yksi sarjan johtonelikön hahmoista, Dwight, haluaa opettaa kollegoilleen toimimista hätätilanteissa. Tässä tapauksessa hän haluaa opettaa muut toimimaan tulipalon sattuessa. Hän lukitsee ovia, kuumentaa ovenkahvoja ja sytyttää lopulta tulipalon toimistoon. Kukaan ei kuitenkaan toimi niin kuin hän haluaisi, vaan täysin epärationaalisesti ja paniikinomaisesti. Täysi kaaos on valmis. Koomisella hahmolla on aktiivinen tunne, joka nousee pintaan, kun on halu voittaa. (Paju 2014, 3.) *Konttorin* Dwightia ärsyttää, etteivät hänen kollegansa ole kiinnostuneita työturvallisuudesta ja auktoriteetista, ja oikeuttaa näin tekemänsä. Hän haluaa voittaa.

Jotta komedia saadaan liikkeelle, täytyy asettaa koominen premissi. Koominen premissi on usein täysin mahdoton, outo ja kummallinen lähtötilanne, jota ei normaalisti voi tapahtua. Se on valhe, joka kertoo totuuden. Kun koominen premissi on asetettu, kirjoittaja ryhtyy miettimään, mitä tapahtuu seuraavaksi, kun täysin mahdoton tilanne on jo totta. Kaplan käyttää tästä esimerkkinä elokuvaa *Päiväni murmelina* (Groundhog day, 1993). Siinä mahdoton on jo tapahtunut ja katsoja on hyväksynyt, että tarinan päähenkilö elää saman päivän jatkuvasti uudestaan. Tapahtumat virtaavat tästä lähtökohdasta jouhevasti ja hahmot vievät tarinaa eteenpäin, koominen premissi moottorina toimien. Henkilöt tuodaan esiin heidän tarpeidensa ja teeman kautta, ja usein komediassa hahmoilla on itsekkäät päämäärät. Kirjoittajan ei tule kuitenkaan antaa premissin määrätä tarinan loppua etukäteen, vaan antaa sen sijaan hahmojen johdattaa tarinaa. (Paju 2014, 3.)

John Vorhaus esittelee *The Comic Toolbox*-kirjassaan (1994) yksinkertaistetun työkalupakin sketsin kirjoittamiseen. Ensin luodaan vahvasti koominen hahmo, sillä hyvän tarinan edellytykset ovat vahvat, samaistuttavat hahmot. Komediassa hahmon luominen on kuitenkin erilaista verrattuna fiktion, sillä komediassa hahmoja täytyy liioitella niin pitkälle kuin pystyy. Vorhausin mukaan on mahdotonta liioitella liikaa: enemmän on enemmän. Kirjoittajan kannattaa miettiä hahmon luomisessa kaikkea mitä tietää koomisesta näkökulmasta, heikkouksista ja inhimillisyydestä, ja tietysti liioitella näitä niin pitkälle kuin pystyy. Perinteisessä draamassa kirjoittaja pyrkii samaistuttaviin hahmoihin, jotta oikeanlainen tunnelataus välittyi katsojalle. Toki komediassakin pyritään samaistuttavan tarttumapinnan luomiseen, mutta se ei tee siitä välttämättä vielä hauskaa. (Vorhaus 1994, 154.)

Komedian peruspiirteisiin kuuluu vastakkainasettelu. Voimakkaan hahmon piirteet tuovat parhaiten esiin tämän vähintään yhtä voimakkaat vastakohtat, sillä komedia on alituista konfliktia. Esimerkiksi täysin perfektionistisen hahmon piirteet tulevat parhaiten esiin, kun hän joutuu vastakkain tilanteeseen täysin epäjärjestelmällisen hahmon kanssa. Asiaan kuuluu myös hahmon voimakas halu voittaa tai päästä pois pinteestä. Mikäli kirjoittaja ei aseta vahvalle komedian hahmolle voitonhalua tai tarvetta selviytyä tilanteesta, tarinan jännite ei kasva lainkaan. Paras skenaario on sellainen, jossa kaksi päinvastaista hahmoa tavoittelevat samaa asiaa ja kilpailevat siitä. Vorhausin mukaan ”pitää asettaa liima” (*set glue*), joka on vahva syy, miksi hahmojen täytyy pysyä yhdessä.

Tämä voi esimerkiksi olla television paneeliohjelma, vankila tai huone helvetissä. Mahdollisuuksia on loputtomasti. Tilanteen tulee kuitenkin olla sellainen, mihin on helppo päätyä, mutta siitä ei pääse helposti pois. (Vorhaus 1994, 155.) Esimerkiksi *Konttorissa* (The Office, USA, 2005-2013) toisistaan täysin poikkeavat hahmot työskentelevät samassa paperifirmassa ja *Modernissa Perheessä* (Modern Family, USA, 2009-) kaikki hahmot ovat jotakin kautta toisilleen sukua. Näin ollen he joutuvat toistensa kanssa väkisin tekemisiin, eikä konflikteilta vältytä.

Konfliktien tulee olla aluksi pieniä ja lähteä jostain arkisesta asetelmasta. Vorhaus käyttää esimerkkinä sitä, kun henkilö haluaa tietää kellonajan, mutta toinen henkilö ei suostu kertomaan sitä. Seuraavaksi konfliktia tulee kasvattaa niin äärimmilleen kuin mahdollista; liioitella jälleen, tehdä siitä vihaista, aggressiivista, äänekästä, persoonallista ja, jos mahdollista, fyysistä. Helpoin tapa saada konflikti eskaloitumaan, on työntää konfliktia kohti hahmojen emotinaalista sisintä. (Vorhaus, 1994, 155-156.)

Modernin perheen yksi päähenkilöistä on jääräpäinen, jopa hieman rasistinen Jay, joka on mennyt uudelleen naimisiin kauniin ja nuoren Glorian kanssa. Gloria ja hänen poikansa, Manny ovat meksikolaisia. Gloria haluaa, että hänen uusi miehensä ja poikansa tulisivat toimeen ja laittaa heidät korjaamaan tuuletinta. Manny kehuu jatkuvasti oikeaa isäänsä sanoen tätä supermieheksi, ja hän on innoissaan, kun isä on luvannut tulla hakemaan tämän, ja viemään huvipuistoon. Jay arvostelee jatkuvasti Mannyn taitoa auttaa tuulettimen korjaamisen kanssa. Lopulta tilanne eskaloituu, kun ruuvimeisseli tippuu Mannyn päähän ja molemmat huutavat toisilleen, etteivät haluaisi olla toistensa elämässä. Tilanne käännetään ympäri, kun Mannyn oikea isä soittaa Jaylle kertoen, ettei pääsekään hakemaan poikaansa jonkin naurettavan syyn tähden. Jay menee ulkona odottavan Mannyn luo ja valehtelee pettyneelle Mannyille, antaen mielikuvan edelleen sankarillisesta isästä, jotta poika ei tuntisi oloaan niin surkeaksi. Loppukaneettina Jay kertoo kameralle (katsojalle), että ollakseen oikeasti supersankari ja hyvä vanhempi, riittää, kun saapuu paikalle.

Konfliktin kasvettua tarpeeksi, käännetään tilanne ympäri. Tällöin sketsin hahmolle tulee eteen jokin valtaisa riski tai palkinto, joka asettelee kohtauksen palikat täysin uuteen järjestykseen. Käsikirjoittajan tulee kysyä itseltään, mikä olisi pahinta mitä hahmolle voisi tapahtua, ja etsiä keino laittaa se tapahtumaan. Parhaimmillaan sketsit eskaloituvat täyteen hulluuteen hahmojen välillä. Jos hahmolla on huono tilanne, siitä tulee tehdä

entistä karmeampi. Hahmon pitää todella hikoilla. Koskaan ei voida liioitella tarpeeksi, ja kaikenlainen looginen käyttäytyminen kannattaa unohtaa kokonaan. Jotta sketsi saavuttaisi täyden huippunsa, tulee olla rohkea ja röyhkeä, sillä jos tyytyy normaaliuteen, vitsi kuolee nopeasti. (Vorhaus 1994, 155-156.)

Edellä olevassa esimerkissä tilanne eskaloituu Mannyn ja Jayn välillä. Toistensa vastakohdat laitetaan tekemään yhteistyötä tilanteeseen, jossa he eivät pääse pois ja tilanne kulminoituu koko ajan lähemmäksi hahmojen sisintä: Jay tuntee olonsa huonoksi aikuiseksi, ja kokee ettei voi koskaan saavuttaa luottamusta uuden meksikolaisen poikapuolensa silmissä. Manny taas on klassinen avioerolapsi, joka ei löydä paikkaansa uusioperheessä, eikä oikea isä halua olla läsnä tämän elämässä.

Sketsin emotionaalinen piikki löytyy lähes itsestään, jos on noudattanut edellä mainittuja työkaluja. Kaksi päinvastaista hahmoa, eskaloitunut konflikti ja paikka, josta ei pääse karkuun, aiheuttavat räjähdysten. Jotta sketsi tyydyttää täysin lukijansa tai katsojansa, tulee ympyrän sulkeutua: kuka voittaa ja kuka häviää. Vorhausin mukaan lopetusvaihtoehtoja on neljä: joko yksi voittaa ja yksi häviää, tai kaikki voittavat tai kaikki häviävät. Lopetuksella ei sinänsä ole väliä, kunhan se todella loppuu. Sketsi epäonnistuu, jos lankojen päitä ei punota yhteen, mutta oletetaan katsojien nauravan. (Vorhaus 1994, 157.)

2.3 Komedian suhde katsojaan

Katsoja tarkastelee komediaa muiden fiktiivisten av-tuotantojen tavoin ulkopuolisena tarkkailijana. Perinteinen katsojan rooli on sellainen, että katsoja näkee vain mitä tarinan tekijät haluavat, ja tarinan hahmot elävät ruudun toisella puolella ja katsoja toisella. Neljännen seinän rikkomista, eli kuvaustapaa jolloin hahmo katsoo suoraan kameraan, puhuu katsojalle ja ”tiedostaa” olevansa fiktiivinen hahmo, käytetään monesti tehokeinona. Yleensä fiktio kuitenkin tuodittaa katsojansa tarkkailemaan tarinaa rikkoutumattoman, kuvitteellisen neljännen seinän takaa.

Komedian juuret voidaan paikantaa jo antiikinaikaan ja perinteisimmän määritelmän mukaan sen on tarkoitus naurattaa ja rentouttaa katsojaansa. Nykyään kuitenkin komedia nähdään yhä enenevässä määrin puhdistavana, sillä huumorin avulla käsitellään vaikeita asioita tai se on muuten kantaottavaa, kuitenkin komediallisia keinoja käyttäen. Nauru ei välttämättä olekaan enää onnistuneen komedian mittari, sillä esimerkiksi romanttiset komediat voivat valmistaa parisuhteeseen tai korvata sen puutetta. Katsoja kokee sen puhdistavana, kun annetaan lupa nauraa alhaisimmille jutuille. (Kankaanpää 2016.)

3 MOKUMENTTI

3.1 Mokumentin määritelmä

Mokumentti juontaa nimensä englannin kielen sanoista ”mock” ja ”documentary”, ja on suomennettu myös mukamentiksi, pseudodokumentiksi sekä tekodokumentiksi. Termi mokumentti tulee kuitenkin vastaan tavallisemmin hakukoneella haettaessa. Elokuvat voidaan perinteisesti jaotella dokumenttiin ja fiktion. Dokumenttia on kuvailtu ei-sepityksi asiaelokuvaksi, jonka tarkoitus on luoda näkemystä ja lisätä tietoa. Dokumentti esittää tietyn näkökulman johonkin asiaan ja on aina tekijänsä näköinen totuus. (Elokvapolku, 2018.) Kaikkien aikojen ensimmäinen dokumentti on jo vuodelta 1922, nimeltään *Nanook, pakkasen poika*. (Nanook of the North, USA, 1922) (Cantagello Desktop Documentaries, 2018.) Näin ollen dokumentti on tullut tutuksi katsojille jo hyvin aikaisin. Muikku viittaa Cyntia J. Millerin ajatukseen siitä, kuinka mokumentti luottaa katsojien tuntevan dokumenttien koodiston ja tämä mahdollistaa mokumentintekijän manipuloimaan dokumenteille tuttuja konventioita (Muikku 2015, 6).

Mokumentti tarkoittaa fiktiivistä dokumenttia tai fiktiota, joka käyttää osin dokumenttaarisia keinoja. Annukka Oksanen kirjoittaa mokumentin puhtaimmillaan huijaavan katsojia uskomaan mokumentin olevan oikea dokumentti (Oksanen, HS, 2007). Mira Muikku taas kirjoittaa opinnäytetyössään mokumentin tarkastelevan ihmisten reaktioita dokumenttaariseen kerrontaan kameran edessä tai takana: mokumentit näyttävät ristiriidan hahmojen välittämien viestien ja tunteiden välillä. (Muikku 2015, 6.) *Konttorin* (Suomi, 2017) pääkäsikirjoittaja Mike Pohjola määritteli mokumentin myös lyhyesti fiktioksi, joka käyttää dokumenteille tunnusomaisia piirteitä. Hän totesi dokumentteja olevan erilaisia, joten sekin vaikuttaa mokumentin lopulliseen muotoon. (Pohjola, puhelinhaastattelu, 20.11.2017.)

Yksi onnistunut esimerkki mokumentista on BBC:n julkaisema *Spaghetti-Harvest in Ticino* (1957), joka näyttäytyi dokumenttina spagettipuiden kasvatuksesta Sveitsissä. Tämä poiki puheluita useilta katsojilta, jotka kysyivät ohjeita spagetin viljelyyn. (Lewis, BT, 2017.) BBC:n mokumenttia on luonnehdittu nimellä ”hoax”, suomennettuna huijaus. Näin ollen hoax on yksi mokumentin alalajeista, ja sopii mokumentin muottiin dokumenttaarisena fiktiona. Yksi tunnetuimmista mokumenteista on brittiläinen *This is*

The Spinal Tap (1984), joka seuraa hevibändin seikkailuja, ja kaikkien aikojen klassikko on Orson Wellesin radiokuunnelma *Maailmojen sota* (1898), joka vakuutti osan kuuntelijoista todella uskomaan, että marsilaiset ovat hyökänneet Maahan. (Oksanen HS, 2007.)

Vaikkei mokumentit aina menekään täysin puhtaasti komedian genreen, on niissä huomattavissa lähes poikkeuksetta humoristinen ote. Viimeistään mokumentin vastaanottajien reaktiot tekevät niistä hauskoja. Esimerkiksi BBC:n mokumentti spagetin viljelystä ei varsinaisesti ole komedia, mutta sen asettama premissi spagetin viljelystä ja katsojien onnistunut huijaaminen saavat vähintään hymähtämään. Näin ollen mokumentin keinot antavat täysin uudenlaisia mahdollisuuksia kirjoittaa komediaa.

Mokumentti on hankala pakottaa yhteen muottiin yksiselitteisesti, sillä se antaa tyyli-ilajina niin paljon vapauksia leikitellä. Lyhyesti määriteltynä mokumentti on kuitenkin fiktiota, joka käyttää dokumenteille tuttuja konventioita ja luottaa myös katsojien tuntevan ne, ja tästä lähtökohdasta tarkastelevan mokumentteja oikeasta perspektiivistä.

3.2 Mokumentin työkalut

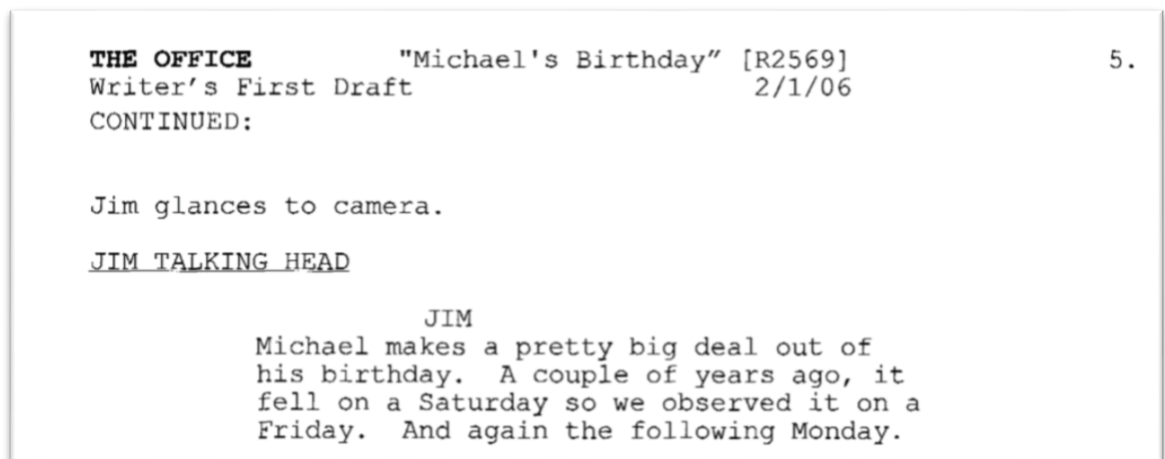
Pohjola kertoi haastattelussa mokumentin käsikirjoittamisen olevan miellyttävää, koska se mahdollistaa erilaisten keinojen käytön, joita ei normaalissa av-kerronnassa ole (Pohjola, puhelinhaastattelu, 20.11.2017). Mokumentti antaa käsikirjoittajalle enemmän vapauksia, sillä mokumentti ei ole täysin sidoksissa dokumentin tai fiktion lainalaisuuksiin.

Ennen mokumentin käsikirjoittamisen työkalujen esittelyä on oleellista ymmärtää draamallisen ironian (*dramatic irony*) käsite. Draamallinen ironia on tarinassa käytetty keino, kun katsojalle näytetään jotain, mitä tarinan hahmot eivät vielä tiedä (dictionary.com, 2017). Tämä käsikirjoittamisen keino on myös yksi oleellisimmista mokumentin työkaluista, ja tulee ilmi lähes poikkeuksetta mokumentin käsikirjoitusta purkaessa.

Seuraavissa kappaleissa käyn läpi mokumentin työkaluja amerikkalaisen *Konttorin* (The Office USA 2005-2013) jaksokäsikirjoituksen avulla, viittaamalla Mira Muikun

opinnäytetyöhön sekä Suomen Konttorin (Suomi, 2017) pääkäsikirjoittaja Mike Pohjolan puhelinhaastatteluun.

Yleensä dokumentaristi kirjoittaa auki, milloin henkilöt reagoivat kameran läsnäoloon. Verrattuna fiktion kirjoittamiseen, jossa keskitytään vain toiminnan kuvaamiseen, otetaan dokumentin kirjoittamisessa huomioon kameratyöskentely sekä näyttelijänohjaus (Kuva 1).

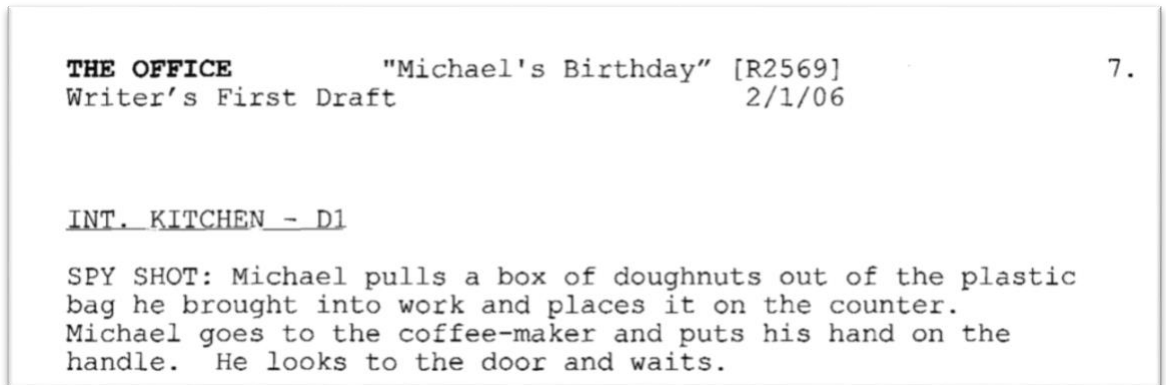


KUVA 1. Michael's Birthday, jaksokäsikirjoitus, 2006 (Screenshot 2017)

Näyttelijöiden reagointi kameran läsnäoloon tuo syvyyttä itse käsikirjoitukseen sekä lisää katsojan osallisuutta tarinaan: vinkkaa silmää katsojalle ja antaa luvan nauraa yhdessä. Kuvassa 1, hahmo Jim, vilkaisee kameraan, ja kyseisen sarjan katsojat tietävät Jimin vilkaisun ilmentävän lähes poikkeuksetta jonkun toisen hahmon puheen ja käyttäytymisen ristiriitaa. Hahmon vilkaisusta siirrytään Jimin puhuvaan päähän, jossa avataan hahmon mietteitä vilkaisun takana ja alleviivataan aiemmin tapahtunutta katsojalle. Pohjolan mukaan dokumenttien hahmoista voi luoda monitasoisempia, kun otetaan huomioon heidän reaktionsa kameraan (Pohjola, puhelinhaastattelu 20.11.2017).

Toki vapaus kirjoittaa kahden genren konventioita käyttäen tuo myös lisää vastuuta kirjoittajalle, sillä tarinan koheesion ylläpitämisen lisäksi täytyy ottaa huomioon teknisiä sekä ohjauksellisia seikkoja. Pelkän toiminnan kuvaamisen lisäksi käsikirjoittajan täytyy olla perillä kameran liikkeistä ja näyttelijöiden reaktioiden ohjaamisesta, jotta se saadaan sovitettua tarinaan toimivasti. Mikäli kirjoittajalla ei ole aavistustakaan siitä, onko kameraa mahdollista heilauttaa tietyissä kohdissa, hän ei kykene kirjoittamaan sitä oikein

auki, eikä se palvele kohtauksen juonellista tarkoitusta. Esimerkiksi kuvassa 2, Konttorin jaksokäsikirjoituksessa on kirjoitettu myös auki kuvakulma ja määritelty millainen kuva katsojalle annetaan kohtauksesta (Kuva 2).

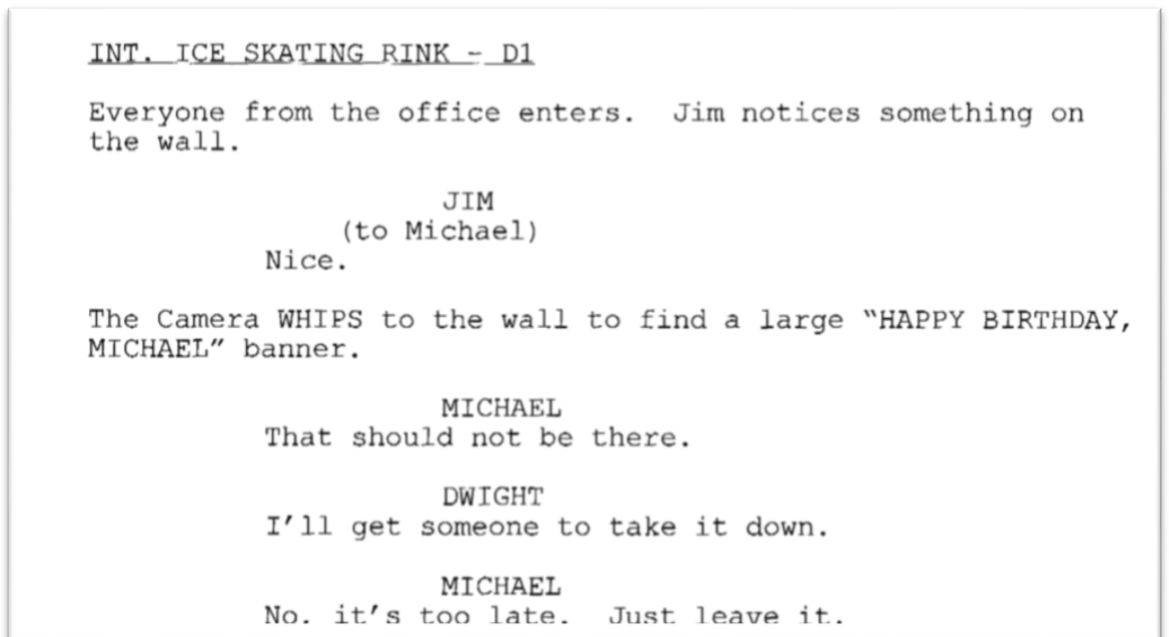


KUVA 2. Michael's Birthday, jaksokäsikirjoitus, 2006 (Screenshot 2017)

Kuvassa 2 on kirjoitettu auki kuvakulma, jolloin tarinan henkilö ei tiedä tulleensa kuvatuksi (*SPY SHOT*). Näin kirjoittaja tuo koomista latausta sekä draamallista ironiaa katsojan ja hahmon välille, sillä katsoja näkee mitä hahmo oikeasti tekee tarinan muilta hahmoilta piilossa ja jää odottamaan tämän mahdollista paljastumista. Kuvassa 2 tarinan päähenkilö Michael jää kiinni valvontakameran kuvaan asetellessaan donitseja pöydälle, ja myöhemmin hän esittää tilaan saapuvalla henkilölle, että joku muu olisi tuonut donitsit hänen syntymäpäivänsä kunniaksi. Hän toivoo, että tämä kirjoittaisi onnitteluja muilta.

Kameran liikkeitä kirjoitetaan myös silloin auki, kun halutaan alleviivata tarinan juonellisesti tärkeitä elementtejä tai antaa muuta informaatiota katsojalle. Kuvassa 3 on kyse kohtauksesta, jossa tarinan hahmot ovat saapuneet luisteluradalle. Omasta syntymäpäivästään innoissaan oleva pomo, Michael, on järjestänyt itselleen onnittelubanderollin tapahtumapaikalle, vaikka houkutteli työntekijänsä luistelemaan väittäen yllätyksen olevan toiselle työntekijälle. Ennen kuin Michael itse muistaa banderollin olemassaolon, huomaa toinen työntekijä sen ja käsikirjoitukseen on kirjoitettu auki, kuinka myös katsoja (kamera) poimii nopeammin informaation kuin Michael.

Kuva 3 on osoitus siitä, kuinka kirjoittamalla auki kameran liike poimitaan oleellista informaatiota ja tuodaan näin jälleen hauskaa, ironista latausta kohtaukselle. Kun katsoja saa informaation samaan aikaan kuin tarinan hahmot, katsoja voi nauraa yhdessä niin mokumentaristin kuin hahmojenkin kanssa.



KUVA 3. Michael's Birthday, jaksokäsikirjoitus, 2006 (Screenshot 2017)

Verrattuna perinteiseen fiktion, jossa kuvasuunnitelma on yleensä sellainen, että näytetään katsojalle oleellinen informaatio välittömästi, mokumentteille on tyypillistä ylläolevan kuvan mukaisesti napata informaatio heilauttamalla kameraa (*WHIPS*) sen sijaan, että se näkyisi valmiiksi yhdessä kuvassa tai siihen siirryttäisiin ylimääräisellä leikkauskohdalla. Elävä, kameran kohteen levoton tarkennus ja usein käsivaralla kuvattu materiaali ovat toki myös tyypillisiä dokumentin keinoja, joten on luonnollista, että niitä käytetään mokumentin työkaluina.

Mokumenttien yksi tavallisimmista työkaluista on hahmojen yksilöhaastattelut, eli puhuvien päiden käyttäminen. Konttorissa puhuvat päät joko tukevat juonta jollain sketsillä (Kuva 4) tai näyttävät ristiriidan hahmon käytöksessä ja puheessa (Kuva 5).

DWIGHT TALKING HEAD

DWIGHT

I can deliver food. I can drive a taxi.
I can and do cut my own hair.

(beat)

I did, however, tip my urologist because
I am not able to pulverize my own kidney
stones.

KUVA 4. Michael's Birthday, jaksokäsikirjoitus, 2006 (Screenshot 2017)

Kuvassa 4 Dwightin kommentti ei vie juonta eteenpäin, vaan on puhtaasti vitsi ja hahmolleen looginen reaktio, joka ylläpitää käsitystä Dwightin oudosta olemuksesta ja koomisista mielipiteistä.

Michael smiles ear to ear.

MICHAEL TALKING HEAD

MICHAEL

Yes, today is my b-day, and people around here go crazy for it. I know I'm biased, but it's really the best day ever: it's the first day of spring -- give or take a week -- and it usually rains. Which I love. Plus, fun fact, I share my birthday with Eva Longoria, so I have the perfect ice-breaker if I ever meet Teri Hatcher.

KUVA 5. Michael's Birthday, jaksokäsikirjoitus, 2006 (Screenshot 2017)

Kuvassa 5 on Michaelin repliikki, jossa hän antaa ymmärtää kaikkien olevan innoissaan hänen syntymäpäivästään ja tekee siitä itse ison numeron. Todellisuudessa heti jakson alussa käy ilmi, ettei kukaan muista tämän syntymäpäivää ja, jos muistaa, ei ole juurikaan kiinnostunut siitä. Kuvan 5 puhuva pää tuo hauskaa ristiriitaa ja draamallista ironiaa katsojan ja hahmon välille. Kohteen suhtautuminen tarkkailijaan paljastaa tämän mahdolliset sisäiset ristiriidat, epävarmuudet ja piilotetut motiivit, tai antaa ainakin vihjeen niiden olemassaolosta (Muikku 2015, 8).

Pohjolan mukaan puhuvat päät mahdollistavat hauskoja möläytyksiä ja tuo sellaista draamallista ironiaa tarinaan, joka olisi perinteisen fiktion dialogiin hankala kirjoittaa. Hän totesi, että puhuvien päiden dialogin kirjoittaminen on melkein lähempänä

romaanikerrontaa, sillä hahmon ikään kuin sisäinen ääni tulee esiin. Lisäksi puhuvien päiden monologiin kirjoittaminen on käsikirjoittajille harvinaista herkkua, ja ainakin Pohjola koki sen antavan paljon mahdollisuuksia ja erilaiselle luovuudelle tilaa. (Pohjola, puhelinhaastattelu, 20.11.2017.) Puhuvien päiden lisäksi mokumentaristi käyttää usein taustaselostusta (*voice-over*) puhuvien päiden tavoin, synnyttääkseen mahdollisen ristiriidan hahmojen puheessa ja käyttäytymisessä.

Kuten jo mainittua, on huomattavaa mokumentaarisessa kerronnassa hahmojen reaktioita dokumentoituun ihmisiin. Siinä piilee mokumenttien todellinen sydän, sillä reaktiosta käy ilmi mitä teoksella halutaan todella kertoa. Pohjolan mukaan isoin komedian lähde on henkilöiden ajatusten ja toiminnan ristiriita omakuvan ja sen miltä hahmo muiden silmissä näyttää välillä (Pohjola puhelinhaastattelu, 20.11.2017). Mokumentin käsikirjoittaja voi kertoa hahmosta hausalla, vinkkaavalla ja ironisella tavalla tuomalla tämän kameran eteen kertomaan jotain ja käyttäytyvän sitten eri lailla luullessaan olevan kameran ulottumattomissa. Koska hahmojen toiminta ja reaktiot edustavat mokumenttien perimmäistä sydäntä, on tarkka mutta liioiteltu hahmojen suunnittelu tärkeää.

3.3 Mokumentin suhde katsojaan

Mokumentin tekijä luottaa siihen, että katsoja ymmärtää katsovansa dokumentaarisiin keinoin manipuloitua fiktiota. Tällöin tekijällä ja katsojalla on erityinen suhde ja yhteisymmärrys. Mokumentti on paljastanut mekanisminsa katsojalle ja toivoo katsojan tarkkailevan näkemäänsä näiden mekanismien kautta. Koska mokumentti ei ole täysin sidoksissa fiktion eikä dokumentin lainalaisuuksiin, katsojan rooli on erilainen. Katsoja ei pelkästään tarkkaile juonta, vaan myös johdattelee sitä. (Muikku 2015, 7.)

Tarkkailija seuraa henkilöitä paitsi heidän omassa ympäristössään, myös heidän reaktiotaan heitä dokumentoituun ihmisiin. Tällöin katsoja tietää poikkeuksetta enemmän kuin mokumenttien henkilöt, ja näkee heidän todellisen luonteen henkilöiden tahtomatta. (Muikku 2015, 4,5,6.) Katsojalla on oma osuutensa draamallisen ironian syntymisessä eritavoin kuin perinteisessä fiktiossa. Katsojan rooli kuitenkin muuttuu mokumentin luonteesta riippuen. Esimerkiksi amerikkalaisen *Konttorin* (The Office, USA 2005–2013) henkilöt pyrkivät näyttämään parhaimmat puolensa kameran edessä, kun taas esimerkiksi

BBC:n huijausdokumentti spagetinviljelystä tekee pilkkaa uutisoinnista ja haluaa katsojansa ymmärtävän lähdekriittisyyttä.

4 KOMEDIAN JA MOKUMENTIN HAHMOT

4.1 Henkilöhahmon luominen

Kirjoittaja havainnoi näkemäänsä, etsii uusia suhteita sekä merkityksiä asioiden ja ilmiöiden välillä, joita näkee. Käsikirjoittaja kuuntelee hahmoja, mitä heillä on sanottavana ja miten he sen sanovat. Kirjoittaja havainnoi näkemänsä lisäksi kuulemaansa, kuinka ympärillä olevat ihmiset kommunikoivat keskenään, millä tavalla ja millainen dynamiikka hahmojen välillä on. Kirjoittaja kuuntelee, millainen rooli henkilöhahmolla on ja vaikuttaako se hahmon puheeseen. Esimerkiksi alainen puhuu eri tavalla esimiehelleen kuin puolisolleen kotona. (Vacklin 2015, 15, 16.)

Dialogi ei määritä henkilöä, vaan tämän teot, sillä luonne paljastuu toiminnasta. Kirjoittaja voi testata hahmoaan arkisissa tilanteissa ja miettiä miten tämä toimisi. Tomi Leino kirjoittaa kirjassaan *Sanoista eläviä kuvia* (2003, 27) esimerkkitapauksesta, jossa hahmo huomaa linja-autossa jonkun pudottavan lompakkonsa. Varastaako hahmo lompakon? Huutaako hän sen omistajan perään? Varastaako kaiken muun, paitsi lasten kuvat? Kaikki edellä mainitut teot paljastavat jotain fiktiivisen hahmon luonteesta. Mokumentit kuitenkin käyttävät hyväkseen hahmon dialogin ja toiminnan ristiriitaa. Leino kirjoittaa, kuinka etevän käsikirjoittajan yksi ominaisuus on hyvä ihmistuntemus: kirjoittaja miettii ihmisten erilaisia motiiveja käyttäytyä tietyllä tavalla. Ihmisten käyttäytyminen ei ole yksiselitteistä, josta voisi vetää nopeita johtopäätöksiä. (Leino 2003, 27.) Näkemys siitä, tarvitseeko kirjoittajan tuntea hahmonsa läpikotaisin, esimerkiksi lempivärejä myöten, jakaa kirjoittajat kahteen koulukuntaan. Osan mielestä ei ole tärkeää tuntea hahmostaan sellaisia yksityiskohtia, joilla ei ole merkitystä juonen kannalta. Suurin osa kirjoittajista on kuitenkin sitä mieltä, että luodut hahmot tulee tuntea läpikotaisin. (Leino 2003, 27.)

4.2 Hahmon tunnistettavuus

Vacklinin mukaan, henkilöhahmoa tulee tarkastella kysymyksien kautta. Voidaan kysyä, kuinka hän kantaa itseään, viihtyykö hän itsessään ja vaatteissaan, miksi hän toimii tietyllä tavalla ja niin edelleen. Kirjoittajan tulee kuitenkin antaa hahmostaan vain oleellinen informaatio, sillä ulkonäkö ja ulkoiset piirteet paljastavat henkilön. Vacklin

viittaa Konstantin Stanislavskin sanoihin kirjoittaen, kuinka taide ei koskaan ole yleistä, vaan rakentuu aina yksityiskohtien kautta, sillä elävyys ja uskottavuus ovat yksityiskohdissa. Tästä Vacklin käyttää esimerkkinä J.K. Rowlingin Harry Potteria, jolla on salaman muotoinen arpi ja pyöreät silmälasit. Nämä ominaisuudet tekevät hahmosta tunnistettavan ja muistettavan. (Vacklin 2015, 16.)

Vacklin kirjoittaa henkilön merkkauksesta koodauksena. Katsojalle koodataan hahmo esimerkiksi vaatteilla, väreillä, äänillä, metaforilla ja tietynlaisella käytöksellä. Pukeutumisella eritoten voidaan kertoa paljon, esimerkiksi mitä kulttuuria hahmo edustaa, mistä yhteiskuntaluokasta hän tulee, onko hän muotitietoinen ja niin edelleen. Lisäksi hahmon pukeutuminen voi edustaa hahmon suhdetta niin itseensä kuin ympäröivään maailmaan. Pukeutumisen koodaukseen liittyy myös värikoodaus, jolla voidaan kertoa jotain oleellista hahmosta. Tästä esimerkkinä Vacklin käyttää Star Warsia, jossa antagonistit ovat mustiin pukeutuneita ja tarinan sankarit valkoiseen. Han Solo on vaihtelevasti pukeutunut molempiin väreihin, joka synnyttää tulkinnanvaraisen ristiriidan hahmon luonteesta. (Vacklin 2015, 16-17.) *Konttorissa* (The Office USA, 2005-2013) Michael Scott on pukeutuneena aina pukuun esimiehen tavoin, mutta eräässä jaksossa hän on ostanut lastenosastolta puvun. Tämä implikoi hahmon yrityksestä olla vakavasti otettava esimies, mutta oikeasti hän on monessa suhteessa varsin lapsellinen. *Modernissa Perheessä* (Modern Family, USA, 2009-) Cameron pukeutuu erittäin tunnistettavasti. Hänellä on aina kauluspaitoja mitä erikoisimmilla kuoseilla ja hihat käärittynä. Cameronin pukeutumisesta voisi tulkita, että kyseessä on hyvin dramaattinen sekä stereotyyppinen homoseksuaali.

4.3 Hahmoon tutustuminen

Kirjoittaja tutustuu henkilöhahmoon kuin oikeaan ihmiseen. Mikäli käsikirjoittaja suhtautuu asenteellisesti luomaansa hahmoon, muuttuu tarinan sävy asenteiden mukaiseksi eikä enää kuulosta tarinan henkilöltä. Vacklin viittaa Pilar Alessandran sanoen, että hahmoille voi laatia säännöt, joiden puitteissa nämä toimivat ja nämä säännöt ovat toistuvia käytösmalleja eri tilanteissa. Käyttäytymismallit voidaan jakaa kolmeen: miten hahmo toimii julkisessa elämässä, miten hahmo käyttäytyy yksityiselämässä ja, kun paikalla on hänen lisäksi vain joku toinen sekä, kuinka hahmo käyttäytyy uskoessaan olevansa yksin. Näin hahmoista voi kirjoittaa monitasoisemman. Henkilöhahmot täytyy vietellä paljastamaan salaisuutensa: jotkut salaisuudet näkyvät helpommin, ja joidenkin

salaisuuksien paljastuminen vaatii syvällisen tutustumisen hahmoon. (Vacklin & Rosevall 2015, 22-23.) Eritoten mokumenteissa leikitellään käyttäytymismalleilla, sillä dokumentaarinen kuvaustapa mahdollistaa erilaisen hahmojen käyttäytymisen kameran edessä ja silloin, kun he luulevat olevansa kameran ulottumattomissa.

Taustatarinalla viitataan yleensä niihin tapahtumiin, jotka ovat tapahtuneet hahmolle ennen elokuvan tarinan alkamishetkeä. Draamallisesti taustatarina vaikuttaa hahmojen nykyhetkeen. Se on kaikki se, mitä menneisyydessä on tapahtunut, mutta katsoja ei ole sitä nähnyt. Yleensä taustatarinat paljastuvat joko dialogissa tai näytetään takaumina, mutta tapahtumat pyritään usein esittämään kronologisesti, jotta tarina pysyy eheänä. (Leino 2003, 28.) Koettu taustatarina vaikuttaa siihen, millainen hahmo on ja ohjaa hahmon toimintaa. Taustatarinat ovat väyliä, jotka luovat ihmisyyttä, huumoria ja syvyyttä. Kirjoittaja tuo katsojalle tarvittavan informaation oikealla hetkellä, joka tekee hahmosta samaistuttavan ja uskottavan. Taustatarina määrittää kaksi asiaa: se ohjaa henkilön käytöstä ja on metodi, jolla syvennetään henkilöahmoa. (Vacklin 2015, 24, 25.) Hahmon tulee olla aina kolmiulotteinen: pitää olla syvyyttä, jotta siitä saadaan inhimillinen ja tunnistettava (Leino, 2003, 27,28).

Taustatarina on usein myös henkilöahmon ”haava”, eli trauma, joka hahmolla on. Se on hahmon emotionaalinen painolasti, joka on vaarallinen tai tuskallinen. Haava voi olla myös geneettinen, ulkonäöllinen epävarmuus itsestä, tai olosuhteiden vaikutus, esimerkiksi perhe, varallisuus ja sosiaaliset tekijät. Vacklin kirjoittaa trauman olevan kirjoittajalle tehokas työkalu, koska sillä saadaan hahmot kärsimään. Kärsimys on määritelty tragedian keskeiseksi tekijäksi jo Aristoteleen runousopissa. Vacklin viittaa myös Johanna Sinisalon ajatukseen siitä, ettei ketään rakasteta niin paljon kuin ihmistä, joka kärsii, paitsi tietenkin ihmistä, joka kärsii syyttömästi. (Vacklin 2014, 26-27.) Konttorin keskiössä olevan Michaelin haava on yksinäinen lapsuus, ja tätä haavaa hän hoitaa läpi yhdeksän tuotantokauden yrittäen saada työntekijänsä pitämään hänestä. *Frendien* (Friends, 1994-2004) Phoeben haava on kadulla eletty lapsuus ja äidin itsemurha, ja hänen taustatarinansa ohjaa hänen käyttäytymistään useissa kohtauksissa. Eräässä jaksossa Phoebe on täysin vakuuttunut, että kadulta löydetty kissa on hänen äitinsä henki. Kissan myötä hän koki tapaavansa uudelleen äitinsä ja viemällä kissan oikealle omistajalleen jakson lopussa, hän hyvästeli äitinsä.

Taustatarinaa kehittäessä kirjoittaja pohtii hahmojen pahimpia pelkoja, mikä olisi pahinta mitä hahmolle voisi tapahtua ja mitä tämä pelkää kaikista eniten. Pelko on mielenkiintoisin hahmon heikkouksista, sillä sen avulla kirjoittaja saa hahmon aktiivisesti toimimaan. Käsikirjoittajan ei tule kuitenkaan diagnosoida hahmojaan liikaa, sillä kirjoittaja on luoja, ei tuomari. Katsojat tulkitsevat hahmoa ja sen käyttäytymistä kukin subjektiivisesti, ja mitä enemmän kirjoittaja jättää katsojan tulkinnan varaan, sitä enemmän katsoja osallistuu elokuvaan ja draaman rakentamiseen. Henkilöihin jätetty mysteeri saa katsojan kiinnostumaan siitä, mitä ulkoisten ominaisuuksien takana piilee, aivan niin kuin oikeassakin elämässä. (Vacklin 2014, 24-28.) Henkilön luonteen ja hänelle sattuneiden asioiden paljastamista sanotaan ekspositioksi, jolloin hahmon taustatarina ja nykyinen elämäntilanne näytetään katsojalle. Jotta juoni etenee parhaalla mahdollisella tavalla, henkilöä täytyy paljastaa asteittain, sillä usein elokuvat ovat vaarassa kaatua liian kokonaisvaltaiseen ekspositioon. Tällöin katsojat pitävät hahmoa itsestäänselvyytenä eikä hahmon reaktiot enää yllätä katsojaa. Katsoja samaistuu henkilöön tämän reagoidessa ristiriitaisissa tilanteissa. Näin pääsee hahmon pään sisälle ja voi myötäelää hahmon kanssa. (Leino 2003, 30, 31.)

4.4 Hahmon näkökulma

Vacklin viittaa Vorhauksen *The Comic Toolbox*-kirjaan (1994) kirjoittaen, että eräs tapa ymmärtää hahmoja, on tutkia ja luoda suodattimia, joiden läpi hahmot prosessoivat tietoa. Suodattimet ovat näkökulmia maailmaan. Vorhausin mukaan on olemassa kolme pääsuodatinta: kontrolloiva idea, pääasiallinen suuntautuneisuus sekä perimmäinen kysymys. Hahmo vaikuttaa todelliselta, kun kaikki kolme näkyvät hänessä. Kontrolloiva idea tarkoittaa hahmon vallitsevaa näkökulmaa. Se on henkilön tavoite, joka liittyy tarinan teemaan ja on kaikista vahvin. Vaikka tarinoiden tarkoitus on viihdyttää, ne ovat suunniteltu neuvomaan. Pääasiallinen suuntautuneisuus kertoo hahmon identiteetistä, roolista. Rooli voi olla äiti, naapuri tai paperifirman johtaja, ja se ennustaa joka tapauksessa henkilön käyttäytymistä. Tarinat saavat tehoa pääasiallisen suuntautuneisuuden ja kontrolloivan idean konfliktista. Perimmäisen kysymyksen kautta henkilöt heräävät eloon. Perimmäinen kysymys viittaa yleensä salaiseen pelkoon ja usein henkilöt tekevät kaikkensa, ettei pelkoa tarvitse käsitellä. Vorhausin (1994) mukaan suodattimilla pääsee henkilöiden ongelmien ytimeen, ja näkee mikä hänessä on olennaista. (Vacklin 2015, 32-33.) *Konttorin* (The Office, USA, 2005-2013) pomo, Michael, pelkää jatkuvasti, että hänen alaisensa huomaisivat kuinka yksinäinen ja

epävarma hän on. Michael ei ymmärrä, että kaikki hänen käytöksessään paljastavat juuri nämä heikkoudet, ja niin katsoja kuin Konttorin muutkin hahmot huomaavat ne.

4.5 Hahmon muutos

Perinteisessä tarinankerronnassa on totuttu siihen, että hahmot muuttuvat. He joko kasvavat henkisesti tai muuttuvat ulkoisesti, ja hahmo on erilainen kuin tarinan alussa. Tilannekomediassa taas voi tuudittautua siihen, että hahmot eivät muutu: korkeintaan ongelma ratkeaa ja tasapaino palautuu, mutta henkilöiden luonne ei muutu. (Vacklin 2015, 42-44.) Päähenkilön tunnistaa siitä, että se muuttuu kaikista hahmoista eniten. Tämä on pääsääntö, johon löytyy toki poikkeuksiakin. Komedian hahmot eivät ole sankarillisia, vaan tavallisia ihmisiä. Hahmon ei tarvitse olla naurettava pelle, vaan henkilö, jolla ei ole tarvittavia työkaluja voittaakseen. Komediallisen hahmon perusluonteeseen kuuluu kuitenkin haaveilu ja toiveissa eläminen sekä oivaltaminen. Hahmon epätäydellisyys muodostaa juonellisen katastrofin. Siinä missä draamassa päähenkilö löytää aina sisimmässään kyteneen sankariuden, komedian päähenkilö eheytyy uusien taitojen myötä. (Paju 2016, 2.)

Päähenkilön kasvun tulee olla huomattava. Hänen tulee omaksua tarinan aikana taitoja, tietoja ja ominaisuuksia, joita käyttää lopullisen kliimaksin koittaessa. *Konttorissa* (The Office US, 2005-2013) Michael kamppailee yksinäisen lapsuuden ja rakkaudetta jäämisen trauman kanssa, samalla haaveillen vaimosta ja perheestä. Opittuaan, ettei hänen tarvitse yrittää olla muuta kuin oma itsensä ja hyväksytyään heikkoutensa, hän päätyy lopulta valinnan eteen. Hänen tulee jättää tuttu ja turvallinen työpaikka ja – yhteisö rakastamansa naisen ja unelmiensa tähden. Kaikki tuotantokaudet ovat valmistelleet häntä tähän valintaan ja lopulta Michael poistuu sarjasta. Jotta henkilön kasvu on mahdollista ja etenee loogisesti, kirjoittajan tulee tietää henkilön tulevaisuus. Kun kirjoittaja tietää hahmonsa tulevaisuuden, auttaa se luomaan hahmolle draamallisen kasvukaaren. (Leino 2003, 31.) Henkilö alkaa itse tuottaa tarinaa, kun kirjoittaja tuntee hänet. Kirjoittajan ei tarvitse väkisin miettiä henkilön reaktioita ja tekemisiä, sillä hahmo reagoi itsestään luonteensa sanelemalla tavalla. Henkilöt elävät lähestulkoon itsenäistä elämää ja alkavat kirjoittaa tarinaa käsikirjoittajan puolesta. (Leino 2003, 32.)

4.6 Koomisen hahmon luominen

Vorhaus kirjoittaa kirjassaan *The Comic Toolbox* (1994), että koomisia hahmoja on kaikkialla ympärillämme. Koomisen hahmon sydän ja sielu ovat vahvassa koomisessa näkökulmassa. Jokainen koominen hahmo alkaa ja loppuu tämän vahvasta koomisesta perspektiivistä. Kun tämän sisäistää, hahmosta tulee yhdenmukainen. (Vorhaus 1994, 30.)

Koominen näkökulma on hahmon omintakeinen tapa katsella maailmaa, joka eroaa huomattavasti tavasta katsoa maailmaa ”normaalisti”. Koominen näkökulma hahmossa toimii samoin kuin koominen premissi tarinassa: se määrittää sen tilan, jossa nauru syntyy. Hahmon koominen näkökulma pitää komiikan moottorin käynnissä. Komedialla kuin virtaa hahmosta, mikä tarkoittaa sitä, että komiikka virtaa hahmon ainutlaatuisesta, kummallisesta ja epätavallisesta tavasta tarkastella maailmaa. Vorhaus kirjoittaa arvostavansa stand-up-koomikkojen tapaa tehdä huumoria tavallisista, arkipäiväisistä asioista ja nähdä ne erilaisessa valossa. Mitä vahvempi koominen perspektiivi on, sitä enemmän se naurattaa. (Vorhaus 1994, 31.)

Vorhaus (1994, 33) käyttää esimerkkinä neitsyttä koulupoikaa ja vastasyntyntä vauvaa selventääkseen koomisen näkökulman toimintaa. Nämä ovat yksittäisiä, helposti määriteltäviä esimerkkitapoja katsoa maailmaa. Neitsyt koulupoika näkee naisen paljaan rinnan siltana seksuaalisuuteen siinä missä vastasyntynyt vauva näkee sen lounaana.

Käytännössä minkä tahansa voi nähdä koomisen perspektiivin läpi ja mikä tahansa näkökulma voi olla koominen. Mikäli koominen näkökulma ei vaikuta erityisen hauskalta ja näyttäytyy latteana, täytyy sitä liioitella siihen pisteeseen, joka erottaa sen todellisuudesta ja tekee siitä hauskan. Liioittelemalla koomista näkökulmaa, sitä työnnetään, venytetään ja kiihdytetään, kunnes se on mahdollisimman kaukana todenmukaisesta näkökulmasta, ja muuttuu hauskaksi. (Vorhaus 1994, 34.) Mike Pohjola kertoi *Konttorin* (Suomi, 2017-) jaksosta, jossa työntekijät ovat flunssaepidemian kourissa. Paikan pomo, Pentti Markkanen, on äärimmäisen vainoharhainen sairastumisen pelossa, eikä halua poistua toimistostaan. Hänen tiensä toimiston läpi hakemaan tärkeitä dokumentteja kuvataan kauhuelokuville tyypilliseen tapaan, jotta Pentin vainoharhaisuus välittyy katsojalle. (Pohjola puhelinhaastattelu, 20.11.2017.) Näin arkista asiaa saadaan liioiteltua tehokkaasti koomisesta perspektiivistä.

Liioittelu vaatii rohkeutta. Kirjoittajat miettivät usein, mikä on loogista, mutta komedia halveksii logiikkaa. Hahmon koomista perspektiiviä täytyy viedä aivan reunalle asti. Vorhaus käyttää esimerkkinä Dudley Moorea, joka näytteli juoppoa *Arthurissa* (1981). Hän ei ollut pelkästään juoppo, vain kaikista juupoista juopoin. Kirjoittajan ei tule pelätä epäonnistumista, sillä liioitella ei voi koskaan liikaa: näin ollen epäonnistuminen on mahdotonta. (Vorhaus 1994, 34.) *Konttorin* (The Office US 2005-2013) Dwight on ylenpalttisen virkaintoinen, joka kunnianhimoissaan ja itsekkyydessään näkee vallankahvan jokaisessa pienessäkin hänelle delegoidussa työtehtävässä.

Heikkoudet tekevät koomisesta hahmosta hauskan. Heikkoudet ovat hahmon epäonnistumisia tai puutteita tämän persoonallisuudessa. Hahmon heikkoudet tuovat emotionaalisen etäisyyden hahmon ja katsojan välille. Tällöin katsojan on turvallista nauraa. Jos tätä emotionaalista etäisyyttä ei ole, hahmon toilailut iskevät liian lähelle katsojan omaa elämää, eikä se enää naurata. Tapahtumat ovat hauskoja niin kauan, kun ne tapahtuvat jollekin toiselle. Joskus heikkoudet ovat tosin subjektiivisia kokemuksia. Joillekin esimerkiksi hahmon änkytys on koominen heikkous, joillekin se on loukkaavaa, eikä näin ollen naurata. Kirjoittajan tulee kuitenkin aina muistaa, että kohdeyleisö määrittää sen, toimiiko komedia. Kun luo hahmolleen heikkouksia, täytyy pitää mielessä mitä yleisö odottaa, hyväksyy ja suvaitsee. Mitä enemmän koomisella hahmolla on heikkouksia ja virheitä, sitä hauskempi, kiinnostavampi ja moniulotteisempi hän on. Koominen hahmo on heikkouksiensa summa. (Vorhaus 1994, 36.)

Heikkous voi olla myös positiivinen piirre: liian kiltti, liian rakastava ja niin edelleen. Liioittelemalla näitä mahdollisimman paljon, niistä tulee heikkouksia. Hahmon rakentamisen voi myös aloittaa löytämällä ensin heikkous. Mikäli koomisen hahmon luomisen aloittaa tämän heikkoudesta, on hyvä muistaa, ettei heikkoutta tarvitse liittää siihen sopivaan hahmoon. (Vorhaus 1994, 37.) Esimerkiksi ylenpalttinen rahanahneus on helppoa ja loogista liittää vaikkapa amerikkalaiseen pörssimeklariin, mutta eikö olisi hauskeempaa, jos sen sijaan rahanahne olisikin peruskoulun keskenjättänyt sosiaaliturvin elävä henkilö? Hedelmällisintä on löytää synergia heikkouden ja koomisen perspektiivin välillä. Vorhaus käyttää esimerkkinä *Lucille Ballia* (I Love Lucy, 1951-1957), jonka koominen perspektiivi on, että hän uskoo, ettei ole mitään mihin hän ei pystyisi. Hänen heikkoutensa kuitenkin on impulsiivisuus, ja usein hänet pysäyttää tämän oma

epäpätevyys. Parhaimmissa koomisissa hahmoissa, heikkoudet ja perspektiivi ovat ristiriidassa. (Vorhaus 1994, 37.)

Perspektiivin ja heikkouden ollessa ristiriidassa syntyy hahmon sisäinen konflikti. Heikkous reflektoi hahmon todellista luonnetta, siinä missä perspektiivi on fantasia hänestä itsestään. Tämä on eräs tapa asettaa komedian premissi, sillä tällöin hyväksikäytetään hahmon kuvaa itsestään ja hahmon todellista luonnetta. (Vorhaus 1994, 38, 39.) Esimerkiksi englantilaisessa *Konttorissa* (UK, 2001-2003) työpaikan pomo David Brent on ristiriidassa itsensä sekä ympäröivän maailman kanssa. Hän kuvittelee olevansa maailman parhain pomo, helposti lähestyttävä ja viisas johtaja, vaikka todellisuudessa hän on sokea omalle pikkumaisuudelleen, ja aiheuttaa jatkuvasti vaivaantumista ja epämukavuutta ympärillä olijoilleen. Heikkoudet edustavat kahta tarkoitusta: synnyttävät konfliktin hahmossa sekä emotionaalisen etäisyyden katsojiin. Kun etäisyys on luotu, ironista kyllä, täytyy siitä päästä eroon. Hahmosta tulee tehdä inhimillinen. Tämä on viimeinen vaihe koomisen hahmon luomisessa. (Vorhaus 1994, 39.)

Kuten sanottu, täytyy luoda emotionaalinen välimatka hahmon ja katsojan välille, jotta se kirvoittaa naurut. Seuraavaksi täytyy luoda inhimillisyyttä hahmon ja katsojan välille, jotta katsoja välittää hahmosta. Hahmon tulee herättää katsojassa sympatiaa ja empatiaa ja katsojan täytyy pitää hahmosta, ja tuntea, että hahmo välittää katsojasta. Näin katsoja sitoutuu ja välittää. (Vorhaus 1994, 39.) Hahmon inhimillisyyys toimii siltana, jonka katsoja tarvitsee. Vorhaus käyttää esimerkkinä luokan pelleä ja luokan ”nörttiä”, ja mikä heidät erottaa. Luokan pelle on katsojasta hauska, koska katsoja näkee hahmossa itseään. Luokan nörtti taas on halveksunnan ja pilkan kohde, koska hän eroaa toisista. Voi kysyä, mikä oikeastaan on inhimillisyyttä? Miksi katsojat kokevat jotkut inhottavimmatkin hahmot inhimillisiksi? (Vorhaus 1994, 40.)

Esimerkiksi *Breaking Badissa* (2008-2013) katsoja tuntee sympatiaa päähenkilö Walter Whitea kohtaan, vaikka hän on yksi tv-historian moraalittomimmista hahmoista. Walter Whiten kasvukaari tekee hänestä hirviön, mutta katsojat tietävät, että hän tekee kaikkensa perheensä eteen, ja lopussa myöntää omat heikkoutensa. Näin katsoja löytää inhimillisyyden hahmosta, ja välittää.

Vorhaus esittelee *Uhrilampaiden* (The Silence of the Lambs, 1991) Hannibal Lecterin koomisena, inhimillisenä hahmona. On selvää, mitkä Lecterin heikkoudet ovat: ylimielisyys, pahantahtoisuus, psykoottinen käytös, moraalittomuus, amoralismi, pahuus ja todella huonot ruokailutottumukset. (Vorhaus 1994, 40-41.) Jotta Lecteristä saadaan kuitenkin koominen hahmo, hän tarvitsee valtavat määrät inhimillisyyttä tasapainottaakseen heikkoutensa. Hänen positiivisia puoliaan ovat älykkyys, kohteliaisuus, arvokkuus, nokkeluus, hyvät käytöstavat, lojaalisuus ystäviään kohtaan, ymmärrys reilusta pelistä, itsevarmuus ja vahva halu voittaa. Vaikka kammoksumme Lecterin heikkouksia, hänen inhimilliset puolensa saavat meidät pitämään hänestä, ja toivomaan hänen voittavan. Lecteristä saadaan koominen hahmo ensin esittelemällä hänet inhottavana, laittamalla meidät herjaamaan häntä, ja sitten korvaamalla hänen inhottavuutensa kasaamalla päälle paljon inhimillisyyttä. Jokaista heikkoutta vastaan täytyy asettaa inhimillinen piirre: mitä pahemmaksi koomisen hahmon heikkoudet tehdään, sitä paremmaksi täytyy kirjoittaa hahmon inhimilliset puolet. Yksi varmimmista keinoista Vorhausin mukaan tuoda inhimillisyyttä hahmoon, on antaa tälle peräänantamaton tahto. Mikään hahmo ei ole yhtä houkutteleva ja lumoava kuin sellainen, joka ei lopeta ennen kuin on saavuttanut tavoitteensa. (Vorhaus 1994, 40, 41.)

Hahmoa inhimillistäessä täytyy olla varovainen. Ei ole tarpeeksi sanottu hahmosta, että hän on palkkamurhaaja, mutta rakastaa äitiään, joten hänen on pakko olla ihan hyvä tyyppi. Inhimillisyyden tulee olla osa hahmoa. Joissain tapauksissa hahmon heikkous voi myös olla osa tämän inhimillisyyttä. *Lucy Ballin* (I Love Lucy, 1951-1957) ongelmiin johtava impulsiivisuus saa meidät rakastamaan häntä enemmän. Inhimillisyyys on hahmon positiivisten piirteiden summa, joka herättää joko sympatiaa, empatiaa tai molempia. (Vorhaus 1994, 41.)

Tiivistäen voi sanoa, että koominen näkökulma on ainutlaatuinen maailmankatsomus sekoitettuna normaaliin maailmaan, joka pitää komiikan moottorin käynnissä. Heikkoudet ovat elementtejä, jotka erottavat koomisen hahmon katsojasta. Jos ei ole heikkouksia, hahmo on liian tavallinen, ja jos hahmo on liian tavallinen, se ei ole enää hauska. Inhimillisyyys on ominaisuus, joka yhdistää hahmon katsojaan luoden sympatiaa ja empatiaa, ja saa meidät välittämään. Liiottelu on voima, joka toimii kaikissa kolmessa edellisessä: koomisessa näkökulmassa, heikkouksissa ja inhimillisyydessä, työntäen näitä enemmän ja enemmän kohti koomista maailmaa. Liiottelu laajentaa koomista maailmaa, jossa koominen hahmo rakentuu. (Vorhaus 1994, 42.)

Vorhaus törmää usein ihmisiin, jotka ihmettelevät miten hän osaa olla niin hauska, ja haluaisivat itsekkin pyrkiä siihen. Hän kirjoittaa, että antaa usein kysyjille edellä mainitut ohjeet: koominen näkökulma, heikkoudet, inhimillisyys ja liioittelu. Lisäksi Vorhaus kuitenkin kehottaa jokaista komiikan taitoa janoavaa etsimään oman koomisen näkökulman elämään. Hänelle se on toteamus ”maailma on sirkukseni”.

4.7 Mokumentin hahmot

Jane Harkness pohtii artikkelissaan (Harkness *The Artifice*, 2014) mokumentti-formaattia ja sitä, mihin sen suosio perustuu. Hän mainitsee Orson Wellesin *Maailmojen Sodan*, jota pidetään yhtenä maailman ensimmäisenä mokumenttinä, mutta keskittyy artikkelissaan nykytelevision suosituimpiin mokumentteihin, joita ovat *Konttori* (*The Office*, USA 2005-2013), *Puisto-osasto* (*Parks and Recreation*, USA 2009–2015) sekä *Moderni Perhe* (*Modern Family*, USA 2009-).

Mokumenttien juonilinjat eivät pyöri elämää ja kuolemaa koskettavien haasteiden ja konfliktien ympärillä, eivätkä tapahtumat sijoitu näyttäviin lokaatioihin. Sen sijaan juoni keskittyy hahmojen väliseen dynamiikkaan arkisessa ympäristössä. Konttorissa se on kolkko toimisto, Puisto-osastossa pieni ”tuppukylä” ja Modernissa Perheessä keskiluokkainen naapurusto. (Harkness *The Artifice* 2014.) Tilannekomedioissa juonilinjat ovat usein yksinkertaisia, kevyitä ja lämminhenkisiä. Mokumentin dokumentoiva tyyli ja poisjätetty taustanauru tuovat kuitenkin hahmot ja tapahtumat lähemmäksi katsojia, sillä elämme tapahtumat hahmojen kanssa.

Hahmot ovat äärimmilleen liioiteltuja, ja jokainen katsoja tunnistaa heidän piirteitään tosielämästä. Konttorin Michael Scott on sokea omalle itseriittoisuudelleen, mutta pohjimmiltaan herkkä: Leslie Knope on ylitsevuotavan kunnianhimoinen Puisto-osaston johtaja ja Modernin Perheen Jay Pritchett on Amerikkaa rakastava jääräpää, joka heltyy aina perheensä edessä. Nämä menestyksekkäät mokumentit ovat ennen kaikkea

hyväsydämissä: hahmot kohtaavat vaikeuksia, mutta tunnelma pysyy positiivisena. Taistelut eivät ole isoja ja ne ovat tyypillisesti helposti ratkaistavissa. Ne muistuttavat meidän omaa elämäämme keskittyen jokapäiväisiin ylä- ja alamäkiin sekä tyypillisiin kulmakiviin, kuten naimisiinmenoon, lapsien saantiin ja kasvattamiseen, töihin menemiseen ja perheen sekä ystävien välisiin suhteisiin. (Harkness *The Artifice*, 2014.)

Mokumenttien komedia kumpuaa pitkälti sisäisen ja ulkoisen maailman ristiriidasta, joten jokainen hahmo rakennetaan sen kautta. Esimerkiksi *Konttorissa* (Suomi, 2017-) on johtonelikko, ja kaikissa heissä ilmenee draamallinen ironia. Se tarjoaa kirjoittajalle kaksitasoisen hahmojen suunnittelun. Suomen Konttorissa on myös paljon tarinaa tukevia hahmoja taustalla, vaikkei kyseessä olisikaan kyseisten hahmojen juonilinjoja käsittelevä kohtaus. Hahmoihin tutustutaan tilannekomedioille tyypillisellä kolmikamera-tekniikalla. (Pohjola puhelinhaastattelu, 20.11.2017.) On rentouttavaa ja eheyttävää nähdä rakastamiemme hahmojen kokevan samoja asioita kuin me koemme: tuntuu, että elämme ja koemme sarjan tapahtumat hahmojen vierellä. (Harkness, *The Artifice*, 2014.) Jatkuva neljännän seinän rikkominen, kontakti katsojaan sekä hahmojen haastattelut osallistavat katsojan tapahtumiin. Sen sijaan, että katsojana joutuu tulkitsemaan hahmoa, on herkullista saada heiltä suoraan informaatiota. Tämän myötä katsoja kokee tuntevansa hahmon ja myötäelää sarjan tapahtumat sekä emotiot. Katsoja ei ole enää pelkästään katsoja vaan hahmojen ystävä.

5 POHDINTA

Komedian ei tarvitse olla mokumentaarinen ollakseen hauska, mutta mokumentissa on aina koomisia piirteitä. Oli kyseessä sitten mokumentisarja, radiokuunnelma, jossa marsilaiset ovat hyökänneet Maahan tai Sveitsissä kasvatettavat spagettipuut, on mokumenteissa väistämättä vähintään koominen sivumaku. Mokumentit käyttävät komedialle tyypillistä totuutta ja kipua, ja kertovat aina ison emävalheen eli asettavat koomisen premissin, jonka katsojat hyväksyvät. Ei voisi enää olla suurempaa koomista premissiä kuin se, että uskotellaan vakavasti marsilaisten hyökänneen Maahan tai, että spagettipuuta todella viljellään Sveitsissä. Näistä lähtökohdista juoni virtaa itsestään. Toki varhaisimmissa mokumenteissa todella huijattiin katsojia ja kuuntelijoita uskomaan nämä emävalheet, kun taas nykypäivänä luotetaan katsojien lähdekriittisyyteen ja tapaan tarkastella näkemäänsä. Oletan, ettei kukaan katsoja esimerkiksi usko yhdenkään maan Konttorin olevan oikeaa dokumentaarista materiaalia.

Mokumentaarinen tapa tehdä komediaa antaa lisää vapauksia kirjoittajalle ja muulle työryhmälle. Tutkittuani mokumentin keinoja käsikirjoituksellisesta perspektiivistä, tietyt keinot ja elementit nousivat esiin huomattavalla tavalla. Hahmot ovat erityisen tärkeässä asemassa. Kuten mainittua, hahmot ovat aina tarinassa kuin tarinassa keskiössä, mutta etenkin mokumentit alleviivaavat tätä. Mokumentin hahmot tulevat lähelle ja katsoja ystävystyy heidän kanssaan. Kun Modernin perheen höpsö Luke tekee jotain fiksumaa, sarjan fanit tuntevat ylpeyttä: kun Konttorin Jim ja Pam viimein saavat toisensa, fanit kyynelehtivät ja kun Puisto-osaston Leslie Knope onnistuu asiassa, jota hän on hampaat irvessä tavoitellut, fanit hurraavat. Mokumentit imaisevat katsojan sisäänsä, ja katsoja ja hahmo etenevät vierivieressä, kokien ja tuntien asiat yhdessä.

Koin tämän itsekini edellä mainittuja sarjoja katsellessani. Elin hengessä mukana ja rakastuin hahmoihin. Tutkittuani asiaa lähemmin ja Konttorin sekä Modernin perheen jaksokäsikirjoituksia purettuani, tulin tulokseen, että juuri mokumentaarinen tyyli saa ilmiön aikaan. Neljättä seinää ei ole, vaan hahmot ottavat jatkuvasti kontaktia yleisöön. Hahmot kertovat tietyt asiat suoraan katsojalle yksilöhaastatteluissa. Katsoja näkee asioita, joita hahmot eivät haluaisi katsojan näkevän, mikä taas luo illuusion siitä, että näkee hahmot aidoimmillaan. Katsoja näkee ristiriidan hahmon käytöksen ja puheiden välillä, ja tekee hahmoista tulkintoja kuin oikeista ihmisistä. Hahmoista saadaan kokonaisvaltainen kuva.

Mokumentaarin tapa antaa vapauden kirjoittaa hahmoista monitasoisia, hauskoja, ristiriitaisia ja aitoja. Kirjoittaja pystyy upottamaan tarinan hahmoille traumoja ja käyttämään draamallista ironiaa pumpaten jatkuvasti komediaa tilanteesta kuin tilanteesta. Yksittäisiä sketsejä voi käyttää puhuvien päiden möläytyksissä, ja tilanteet voidaan liioitella täyteen hulluteen. Katsojat on opetettu tarkastelemaan mokumentteja tiettyjen mekanismien kautta ja katsoja sitoutuu mokumenttiin täysin eri tavalla kuin esimerkiksi tavalliseen tilannekomediaan.

Kirjoittaja voi hahmojen monitasoisen luomisen lisäksi kirjoittaa auki kameran liikkeitä tai muunlaista toimintaa, kuten näyttelijöiden vilkaisuja kameraan, kun normaalisti käsikirjoittaja kuvailee vain toiminnan ja tärkeimmän dialogin. Mokumentti sallii kirjoittajan herkutella dialogeilla, monologeilla ja taustaselostuksella, jota yleensä kehoitetaan välttämään kirjoitusvaiheessa.

Opinnäytetyössäni käy ilmi, mikä mokumenteissa naurattaa katsojia ja tiivistäen voi sanoa tämän johtuvan siitä, että hahmot tulevat lähemmäksi katsojaa kuin tavallisessa tilannekomediassa. Tämä on mahdollista vain käyttämällä opinnäytetyössäni esiteltyjä mokumentin keinoja, jotka onnistuin mielestäni paikantamaan. Lopuksi toivon, että suomalaiset käsikirjoittajat ottavat kopin tästä mahdollisuudesta luoda monitasoisia hahmoja ja samaistuttavia tarinoita. Suomalainen versio Konttorista rantautui Suomeen vuonna 2017 ja näen helposti, että suomalainen sketsiviihde voisi hyötyä tästä mahdollisuuksista täynnä olevasta tavasta tehdä komediaa.

LÄHTEET

Based on the Random House Dictionary, © Random House, Inc. 2017. Luettu 11.11.2017. <http://www.dictionary.com/browse/dramatic-irony>

Cantagello, D. 2018. Behind The World's First Documentary. Desktop Documentaries. Luettu 3.1.2018. <https://www.desktop-documentaries.com/the-worlds-first-documentary-lessons-learned.html>

Condon, J & Toomin, A. 1997. Friends: The One With The Cat. Televisiosarjan jaksokäsikirjoitus. Luettu 10.1.2018. <http://uncutfriendsepisodes.tripod.com/season4/402uncut.htm>

Elokuvapolku. N.d. 2.2. Mikä dokumenttielokuva on? Luettu 25.1.2018 <http://elokuvapolku.kavi.fi/fi/elokuvapolku/elokuvakerronta/dokumenttielokuva>

Harkness, J. 2014. The Mockumentary Sitcom: A Closer Look at Form. The Artifice. Luettu 13.11.2017. <https://the-artifice.com/mockumentary-sitcom/>

Kankaanpää, J. 2016. Komedialla on puhdistava vaikutus. Kirkko ja Kaupunki. Luettu 18.11.2017. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/komedialla-on-puhdistava-vaikutus>

Koulukino. 2018. Dokumentti ja fiktio. Luettu 4.1.2018. <http://www.koulukino.fi/?id=1373>

Lahtinen, A. 2016. Tekoviiksiä ja hassuja hattuja? Näin syntyy suomalainen sketsisarja. Elokuvan- ja television koulutusohjelma. Metropolian ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 1.11.2017. https://theseus.fi/bitstream/handle/10024/111790/lahtinen_anne.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia: käsikirjoittajan opas. Helsinki: Otava.

Muikku, M. 2015. Tarinan kertominen dokumentin keinoin - Dokumentaarisen esiintyvä fiktio käsikirjoittajan näkökulmasta. Elokuvan- ja television koulutusohjelma. Metropolian ammattikorkeakoulu. Luettu 1.11.2017 <http://www.theseus.fi/handle/10024/94190>

New York Film Academy, Student Resources. 2015. The History of the Mockumentary Artform. Luettu 6.11.2017. <https://www.nyfa.edu/student-resources/the-history-of-the-mockumentary-artform/>

Oksanen, A. 2007. Mockumentary haastaa katsojan. Helsingin Sanomat. 24/4/2007 Luettu 6.11.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004478108.html>

Paju, T. 2016. Steve Kaplan Comedy Intensive -kurssi, Lontoo. Koulutusraportti. Kopiosto. PDF ladattu 7.11.2017.

Pohjola, M. Pääkäsikirjoittaja. Konttori. 2017. Puhelinhaastattelu 20.11.2017. Haastattelija Siltala, A. Litteroitu.

Rhys, L. 2017. BT: April 1, 1957: It's pasta joke! BBC's spaghetti harvest fools the nation. Luettu 3.11.2017. <http://home.bt.com/news/on-this-day/april-1-1957-its-pasta-joke-bbcs-spaghetti-harvest-fools-the-nation-11363972628943>

Stupnisky, G& Eisenberg, L. 2006. The Office: Michael's Birthday. Televisiosarjan jaksokäsikirjoitus. Luettu 7.11.2017. http://www.zen134237.zen.co.uk/The_Office/The_Office_2x19_-_Michaels_Birthday.pdf

Terras, A. 2017. Komedian synkimmät salaisuudet. Seinäjoen kaupunginteatterin blogi. Luettu 7.11.2017. <http://seinajoenkaupunginteatteri.fi/komedian-synkimmat-salaisuudet/>

Teorioita huumorista. UEF – Itä-Suomen Yliopisto. N.d. 2.2. Luettu 8.11.17 <http://sokl.uef.fi/verkkojulkaisut/opehuumori/luku22.htm>

Vacklin, A & Rosevall, J. 2015. Käsikirjoittamisen taito. Helsinki: Otava.

Vorhaus, J. 1994. The Comic Toolbox: How to be funny even if you're not funny. Beverly Hills: Silman-James Press