

Tuomas Lento-Hukkinen

# Jaksokirjoittajana komediasarjassa

Käsikirjoitusprosessi ensikertalaisen näkökulmasta

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi AMK

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

Syksy 2019

Tekijä(t)	Tuomas Lento-Hukkinen
Otsikko	Jaksokirjoittajana komediasarjassa Käsikirjoitusprosessi ensikertalaisen näkökulmasta
Sivumäärä Aika	27 sivua + 1 liite 8.11.2019
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja(t)	Lehtori Timo Lehti
<p>Tämän monimuotoisen opinnäytetyön aiheena on jaksokirjoittaminen televisiossa. Tätä tarkastellaan ensikertalaisen näkökulmasta. Pyrkimyksenä on löytää apukeinoja käsikirjoittajalle, joka on aloittamassa ensimmäisessä työpaikassaan jaksokirjoittajana. Teososana toimii käsikirjoitus komediasarjaan <i>Perfect commando</i>, joka oli opinnäytetyön kirjoittajan ensimmäinen työ jaksokirjoittajana.</p> <p>Teoriaosa seuraa rakenteeltaan jaksokirjoittajan matkaa yhden jakson kirjoittamiseen alusta loppuun. Teoriatietoa on jaksokirjoittajan prosessista alkaen ajasta ennen jakson kirjoittamista ja päättyen jakson valmistumisen jälkeiseen aikaan. Tätä tietoa verrataan kirjoittajan omaan ensimmäiseen kokemukseen jaksokirjoittajana. Tämän aikaiset tuntemukset dokumentoitiin tarkasti oppimispäiväkirjaan.</p> <p>Jokaisessa luvussa kirjoittajan oma kokemus vertautuu teoriatietoon. Näin pyritään löytämään paras mahdollinen tapa toimia kussakin tilanteessa ja kenties auttamaan muita aloittelevia käsikirjoittajia kohtaamaan samoja haasteita.</p> <p>Viimeisessä luvussa kootaan lyhyt lista tärkeimmistä neuvoista ensikertalaiselle jaksokirjoittajalle. Vaikka jokainen työpaikka ja tv-sarja on erilainen, löydetään kirjoittajan mielestä hyvät yleisohjeet missä tahansa fiktiivisessä televisiosarjassa ensimmäistä kertaa aloittavalle jaksokirjoittajalle.</p>	
Avainsanat	Televisiosarja, käsikirjoittaminen, jaksokirjoittaminen, writers' room

Author(s)	Tuomas Lento-Hukkinen
Title	Episode Writer in a Comedy Series Writing Process from the Perspective of a First-time Screenwriter
Number of Pages Date	27 pages + 1 appendices 8 Nov 2019
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television studies
Specialisation option	Screenwriting
Instructor(s)	Timo Lehti, Senior Lecturer
<p>This Bachelor's thesis examines episode writing for a tv-series from the perspective of a first-time episode writer. The aim is to find means to succeed for a screenwriter who is starting their first job in a fictional television series. In addition to the theory, the thesis consists of a script for the comedy series <i>Perfect Commando</i> which was the author's first job as an episode writer.</p> <p>The structure of this thesis follows the writer's journey in writing an episode from beginning to end. There is information regarding the process of episode writing from the time before the writing starts up to the time after the episode is written. This information is compared to the author's own experience. Their thoughts and feelings from the time of writing the episode were well documented.</p> <p>In every chapter, the author's own experience is compared to the screenwriting theory. This aims to discover the best solution for every situation and perhaps to help other budding screenwriters to face the same obstacles.</p> <p>The last chapter rounds up a short list composed of the best advices for a first-time episode writer. Although every job and every tv-series is different, the author argues that these advices are beneficial when working in any fictional tv-series for the first time as an episode writer.</p>	
Keywords	Television series, screenwriting, episode writing, writers' room

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Projektiin valmistautuminen	2
3	Writers' room	3
4	Kirjoittaminen	6
4.1	Synopsis	7
4.2	Step Outline	7
4.3	Treatment	10
4.4	Ensimmäinen käsikirjoitusversio	10
4.4.1	Kohtaus	11
4.4.2	Käänte	14
4.4.3	Toiminnankuvaus	15
4.4.4	Dialogi	15
4.4.5	Subteksti	17
4.4.6	Opittua	18
4.4.7	Jos ei lähde, ei sitten millään	19
4.5	Toinen käsikirjoitusversio	20
5	Käsikirjoituksen pituus	21
6	Huijarisyndrooman käsittely	22
7	Yhteenveto	24
	Lähteet	26
	Liitteet	
	Liite 1. Käsikirjoitus: Perfect commando (salattu liite)	

## 1 Johdanto

Televisiota tuotetaan nykypäivänä enemmän kuin koskaan, niin maailmalla kuin Suomessaakin. Esimerkiksi Yhdysvalloissa esitettiin vuonna 2018 495 käsikirjoitettua fiktiivistä alkuperäissarjaa, kun vuonna 2011 tämä luku oli vain 266 (Goldberg 2018). Suoratoistopalveluja on jo lukuisia ja ne syytävät yhä enemmän rahaa alkuperäissarjoihin kilpaillessaan katsojista. Tuntuu, että iso osa töistä käsikirjoittajalle on ja tulee olemaan nimenomaan televisiossa. Television kirjoittamisessa minua kiehtoo pitkä muoto, joka mahdollistaa todellisen syventymisen tarinaan ja sen henkilöhahmoihin. Verrattuna perinteisen pitkän näytelmäelokuvan noin kahteen tuntiin yksi kausi kymmenosaista draamasarjaa kestää miltei kymmenen tuntia.

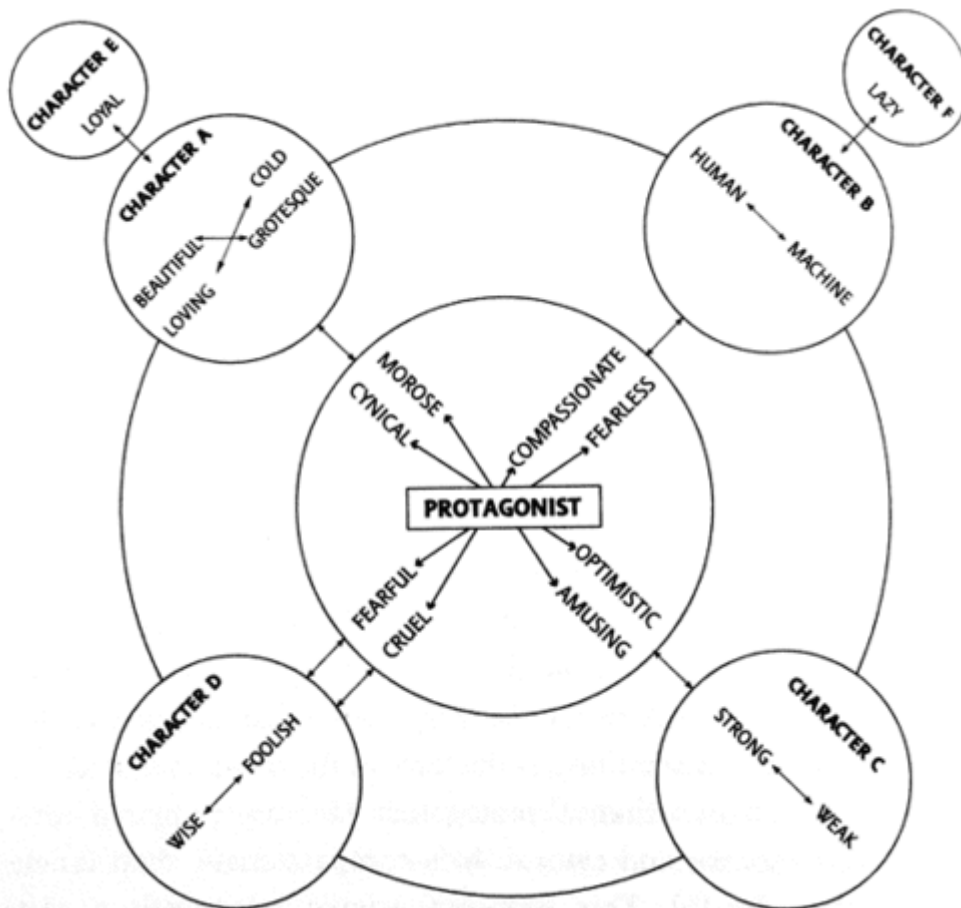
Vaikka television kirjoittamista voi opiskella, siinä on silti aina jotain uutta, odottamatonta ja yllättävää, kun työskentelee ensimmäisen kerran ammattituotannossa. Kouluun verrattuna asiat etenevät nopeammin ja tietysti isommilla panoksilla. Minua kiinnostaa näin jälkeenpäin pohtia omaa ensimmäistä kokemustani jaksokirjoittajana ja verrata sitä nykyiseen tietooni, ehkä löytää joitain vinkkejä sellaiselle, joka on aloittamassa ensimmäistä työtään jaksokirjoittajana.

Ensimmäinen kokemukseni jaksokirjoittamisesta oli Fire monkeyn komediasarjassa *Perfect commando*. Sarjan ovat luoneet Mikko Pöllä ja Roope Lehtinen. Jaksot ovat puolituntisia, ja niitä on ensimmäisellä kaudella kymmenen. Sarjaa ei ole vielä julkaistu, joten vältän kuvailemasta sen sisältöä. Sen sijaan keskityn nimenomaan omaan prosessiini ensikertalaisena jaksokirjoittajana. Kirjasin prosessini tarkasti ylös oppimispäiväkirjaan, joten pystyn hyvin vertaamaan senaikaisia ajatuksiani teoriaan. Pyrin kuvaamaan kirjoitusprosessini tarkasti viitaten samalla kirjoitettuun tietoon jaksokirjoittamisprosessista. Pyrin siihen, että kenties jollekulle, joka on menossa jaksokirjoittajaksi ensimmäistä kertaa, olisi hyötyä tulevaisuudessa näistä ajatuksista ja kokemuksista.

Opinnäytetyön teososana toimii toinen kirjoittamistani jaksoista (liite 1). Pyrin jokaisesta työvaiheesta kirjoittaessani myös viittaamaan omaan kokemukseeni, jolloin jokaisessa luvussa on teoriaa sekä omaa kokemusta ja oppimaani – ja kenties jotain mitä olisin jo tuolloin toivonut tietäväni. Viimeiseen lukuun kokoan vielä tiivistetysti tärkeimmiksi kokemani ohjenuorat.

## 2 Projektiin valmistautuminen

Ennen ensimmäistä *Perfect commandon* writers' room -päivää tutustuin annettuihin materiaaleihin. Sarjan kymmenestä jaksosta kaksi oli kirjoitettu, muista jaksoista oli noin sivun mittaiset synopsikset. Lisäksi ennen ensimmäistä writers' room -päivää hahmottelin "mindmapin" sarjan hahmojen suhteista ja tahdonsunnista. Robert McKeen (1998, 379) mukaan kaikkien sivuhenkilöiden tulisi olla lähtöisin päähenkilöstä. Heidän tulisi jokaisen tuoda tämän eri puolia esiin paljastaen näin hahmon syvyyttä. Sivuhenkilöt eivät kuitenkaan ole olemassa vain päähenkilöä varten, vaan heidän tulisi myös tuoda toisistaan esiin eri puolia. Päähenkilö on kuitenkin kaiken keskipisteenä. (McKee 1998, 381.)



Kuvio 1. McKeen kuvio eri hahmojen vaikutuksesta päähenkilöön (McKee 1998, 380).

Oma hahmotteluni ei ollut samankaltainen kuin McKeen (ks. kuvio 1) vastaava, mutta koen, että hahmojen suhteiden ja heille lukemieni luonteenpiirteiden visualisointi ja

paperille kirjoittaminen olivat hyvää valmistamista minulle ensimmäiseen writers' room -päivään.

Lisäksi katsoin sarjan pääkirjoittajan aiemmista sarjoista *Helsingin herran*, koska halusin saada hieman kuvaa, minkälainen huumori on hänelle ominaista. Tämän lisäksi luin myös Anu Partasen teoksen *Pohjoinen teoria kaikesta*, jossa vertaillaan amerikkalaista ja pohjoismaista yhteiskuntaa, koska tämä liittyi vahvasti sarjan teemoihin.

Apua hermoja raastavaan jännitykseen ensimmäisen päivän aamuna löysin Amy Cuddyn (2012) TED-talkista, jossa hän käsittelee kehon vaikutusta mieleen. Cuddyn mukaan kehonkieleemme vaikuttaa mieleemme. Hän käyttää termiä "High-Power Pose" kuvaamaan asentoja, joissa keho on avoin: kädet lantiolla seisten tai kädet ilmassa ja leuka hieman pystyssä kuin maaliviivan ylittävällä pikajuoksijalla. Nämä asennot laskevat stressihormoni kortisolin tasoja aivoissa ja nostavat testosteronitasoja. Jos ihminen taas on sulkeutuneessa asennossa, esimerkiksi istuu kyyryssä, aivojen stressihormonitasot nousevat. Ennen stressaavaa tilannetta, jossa henkilöä mahdollisesti vielä arvioidaan, kannattaa siis olla kaksi minuuttia "High-Power Pose" -asennossa. Tämän jälkeen on valmiimpi kohtaamaan stressaavan tilanteen. (Cuddy 2012.) Tätä metodologiaa hyödynsin aamuisin ennen lähtöä tuotantoyhtiön toimistolle.

### 3 Writers' room

Douglasin (2011, 18) mukaan televisiota ei ikinä kirjoiteta yksin. Tarinat "biitataan" kirjoittajien kesken writers' roomissa. Biitti on osa tarinankerrontaa, jossa jotain draamalista tai toiminnallista tapahtuu, ja se voi pitää sisällään yhden tai useamman kohtauksen (Epstein 2006, 77–78). Biittaamisen jälkeen jokainen vetäytyy toki kirjoittamaan yksin, mutta step outlinet, eli kohtausluettelot, ja käsikirjoitusversiot käydään läpi yhdessä. Joskus jaksokirjoittaja kirjoittaa toisen jaksosta uuden version, joskus käy läpi dialogit. Välillä joku saattaa kirjoittaa yhden juonilinjan, joka jatkuu monen jakson ajan. Television kirjoittaminen on yhteistyötä. (Douglas 2011, 18.) Täytyy kuitenkin myös muistaa, että jokainen sarja ja writers' room on erilainen, ja työskentelytavat ja -kulttuurit vaihtelevat (Redvall 2013, 134).

Writers' room -työskentely, jossa useampi jaksokirjoittaja työskentelee pääkirjoittajan alaisuudessa, on lähtöisin Yhdysvalloista, jossa nopea tuotantovauhti edellyttää sen,

että sarjalla on monta kirjoittajaa (Redvall 2013, 131). Uusien sarjojen pilotit tilataan joulutammikuussa ja toimitetaan huhtikuun ja toukokuun vaihteessa. Näistä tilataan syksyn sarjat, joita kirjoitetaan kesän ajan. (Douglas 2011, 46-47.)

Euroopassa näin nopeatempoinen tuotantomalli ei ole normi (Redvall 2013, 131). Writers' room -työtapa mahdollistaa nopeatempoisemman kirjoittamisen verrattuna yksinäisen käsikirjoittajan työskentelyyn, mutta mielestäni tällaisella ryhmäkirjoittamisella on muitakin huomattavia etuja yksin kirjoittamiseen verrattuna. Ryhmässä muiden ideat ja ajatukset ruokkivat ja muovaavat alkuperäistä ideaa suuntiin, joihin se ei välttämättä menisi ilman kaikkien kirjoittajien panosta. *Breaking badin* luoja Vince Gilligan kuvaa, kuinka vasta jaksokirjoittajien kanssa keskustelu ja ideointi sai hänet ymmärtämään sarjansa todellisen potentiaalin ja auttoi tekemään sarjasta paremman kuin hän olisi ikinä yksin pystynyt (Landau 2014, 64). Muun muassa *The good placen* ja *Brooklyn 99:n* luonut Michael Schur kuvaa samaa hieman komediallisemmin: "It's not that one person can't do it – it's just that 10 often do it better, and more easily" (Tomashoff 2018.)

Myös *Vallan linnakkeen* luoja Adam Price, joka korostaa yhden vision olevan tärkeää sarjan toimimisen ja laadun kannalta, sanoo, että tärkeimpiä elementtejä hänen työskentelyssään on nimenomaan jatkuva dialogi muiden kanssa. Tähän dialogiin hän laskee tietenkin keskustelut jaksokirjoittajien kanssa, mutta myös tuottajan, ohjaajien ja näyttelijöiden kanssa. Hän painottaa, että yhdellä henkilöllä – pääkirjoittajalla – tulee olla viimeinen sana ja hänen visiotaan seurataan, mutta pitää olla myös tilaa muiden ehdotuksille ja jopa improvisaatiolle. (Redvall 2013, 113–114.) Itse koin tärkeäksi *Perfect commandon* writers' roomissa sen, että meidän jaksokirjoittajien ehdotuksia todella kuultiin ja niiden kohdalla päätökset tehtiin sen mukaan, mikä palvelee tätä nimenomaista tarinaa. Hieman eteenpäin prosessissa hypätäkseni, tämä jaksokirjoittajien mielipiteiden kunnioittaminen näkyi myös muun muassa siinä, että sain kommentoida vielä pääkirjoittajan ensimmäistä käsikirjoitusversiota, jonka hän teki minun jaksoni pohjalta. Tämä kertoo syvästä luottamuksesta jaksokirjoittajiin ja heidän ajatuksiinsa.

*Perfect commandon* kirjoitustiimissä meitä oli neljä jaksokirjoittajaa ja pääkirjoittaja. Writers' roomin koko oli siis jostain perinteisen yhdysvaltalaisen systeemin, jossa on noin 5–8 kirjoittajaa, ja Tanskan DR-draman systeemin, jossa on pääkirjoittaja ja kaksi jaksokirjoittajaa, väliltä (Redvall 2013, 132). Ensimmäisinä päivinä juttelimme hahmoista ja maailmasta, sarjasta yleisesti. Sitten syvennyimme jaksoihin, mutta näistä pu-

huessamme nousi esiin myös asioita sarjasta yleisesti, ja esimerkiksi yhtenä päivänä nämä keskustelut venyivät niin, että käytimme vielä yhden ylimääräisen päivän jaksojen biittaamiseen. Tällainen joustavuus tuntui tärkeältä, jotta jokainen oli mahdollisimman hyvin perillä siitä, millaista sarjaa olimme kirjoittamassa.

Jaksoista oli olemassa noin sivun mittaiset synopsikset, joiden pohjalta ideointi ja jaksoista puhuminen aloitettiin. Sarjan juoni pysyi suurilta osin samana kuin näissä synopsiksissa, mutta tietysti uusia asioita tuli myös keskustelun pohjalta, ja huomattaviakin muutoksia tapahtui, mutta suuri kaari pysyi samana, niin kaudella kuin jaksoissakin.

Writers' roomina toimi Fire monkey -tuotantoyhtiön toimiston yksi huone, jossa istuimme pöydän ympärillä. Jokaisella oli oma tietokone, johon teki muistiinpanoja ja josta näki sarjan materiaalit. Tarvittaessa näin pääsi myös nopeasti tarkistamaan jotain internetistä. Huoneessa oli ilmoitustaulu ja post it -lappuja, mutta näitä käytettiin vain yhtenä päivänä, jotta pitkään mietityt juonilinjat saatiin visualisoitua. Muuten jokainen teki omat muistiinpanot jaksojen rakenteista. Ideointipäivät kestivät lähes poikkeuksetta kymmenestä neljään. Omasta työskentelystäni olen tunnistanut, että olen terävimmillään aamusta. Ideointisessiot ennen lounasta tuntuivatkin sujuvan minulta paremmin kuin lounaan jälkeiset biittaamiset. Tällaiseen tilanteeseen ainoa neuvoni on kevyt lounas ja paljon kahvia.

Muun muassa Lostia käsikirjoittanut Melinda Hsu (2006, 226) sanoo, että biitatessa ja ideoidessa on hyvä kunnioittaa sitä, mihin suuntaan tarina on menossa. Täysin asiayhteyden ulkopuolelta tulevien ideoiden heittäminen voi keskeyttää keskustelun flow'n. Mutta tietenkin, jos idea tuntuu maailman nerokkaimmalta, niin silloin se kannattaa kertoa, vaikka se ei olisikaan suoraa jatkumoa aiempaan keskusteluun. Tarinan suunnan kunnioittamisen lisäksi kannattaa muistaa, että ei kannata ottaa sitä henkilökohtaisesti, jos ideat tyrmätään. Pahinta on, jos jää kiinni vain yhteen ideaan (Epstein 2006, 226). Meillä ideointi sujui hyvällä flow'lla. Huomasin pian, että ideat lentävät ja juttu etenee paljon nopeammin kuin mihin olin esimerkiksi kouluprojekteissa tottunut. Onkin tärkeää pysyä ideoinnin perässä ja tehdä muistiinpanoja. Suun avaaminen ja omien ideoiden heittäminen tuntui minulle aluksi haastavalta. Tilanne oli tietenkin jännittävä. Lisäksi muut kirjoittajat olivat paljon kokeneempia kuin minä, mutta tämä lienee lähes poikkeuksetta tilanne ensikertalaisella jaksokirjoittajalla.

Ideoidessa huomasin, että jos ei heti heitä mieleen tullutta ajatusta, joku muu ehtii ensin ja ideointi etenee. Keskustelun lomassa ei ole liikaa aikaa sensuroida omia juttuja. Tämä kannattaa vain hyväksyä. Kaikki ideat eivät ole hyviä, mutta huonokin idea saattaa synnyttää jonkun muun mielessä tarkoitukseen sopivan ajatuksen. Vaikka tilanne oli todella jännittävä, niin oli se myös todella hauska. Komedian ideointi on suunnattoman hauskaa ja tästä seuraava nauru ja tilanteen rentous edesauttoivat oman jännitykseni laantumista.

Ideoinnin alussa me jaksokirjoittajat emme vielä tienneet, mikä jakso tulee kullekin kirjoitettavaksi. Tämä sen vuoksi, että kaikki osallistuisivat yhtä paljon jokaisen jakson ideointiin. Koin tämän hyväksi systeemiksi, koska tällöin ei intoudu ideoimaan vain omaa jaksoaan erittäin hyvin, vaan pyrkii antamaan jokaiseen jaksoon kaikkensa. Tietenkin joka tapauksessa tulee pyrkiä antamaan jokaiseen jaksoon kaikkensa, mutta tällä työskentelytavalla kirjoittajat ehkäpä alitajuisestikin ideoivat jokaista jaksoa niin kuin se tulisi heidän kirjoitettavakseen.

Mielestäni writers' room -työskentelyssä ideointivaihe on tavallaan brainstormausta (*brainstorming*). Brainstormauksella pyritään saamaan paras tulos luovan ongelman parissa työskentelevältä ryhmältä, ja koko ryhmällä kannattaa olla ennen brainstormausta taustamateriaali jaettu, jotta heillä on ollut aikaa tutustua siihen ja antaa ajatusten hautua ennen tapaamista (Isaksen, Dorvall & Treffinger 2011, 42). Tämä toteutui kohdallamme, sillä sarjasta oli jaettu materiaalia ennen ensimmäistä työpäivää, ja tämä loi pohjan ideoinnille.

Brainstormatessa pitää olla joku, joka johtaa tilannetta. Tapaamisessa kaikki ideat tulisi myös tallentaa. Ihanteellisesti tämän tekee joku muu kuin ideointiin osallistuva. Yleensä aluksi ideat tuppaaavat olemaan tutumpia ja tavanomaisempia, mutta kun aikaa kuluu ja ideoita heitellään, nämä tavanomaisemmat ehdotukset sekoittuvat uudenlaisiin ja omintakeisempiin ajatuksiin, jolloin ideointisessio tuottaa omintakeisia mutta käyttökelpoisia ideoita. Eli parhaat ideat vaativat aikaa. Tässä ryhmän vetäjän vastuu korostuu, sillä hän voi venyttää jonkin tietyn asian käsittelyä tai ideointia kysymällä kysymyksiä ja pitämällä keskustelun tässä aiheessa. (Isaksen ym. 2011, 40–41.)

#### **4 Kirjoittaminen**

## 4.1 Synopsis

Writers' room -päivien jälkeen jokainen alkoi työstää omaa jaksoaan. Ensimmäinen työvaihe oli synopsis, jonka tarkoitus on kuvata lyhyesti proosamuodossa tarinan keskeiset tapahtumat (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 340). Hahmotin aluksi synopsisin rakenteen ranskalaisin viivoin ja pyysin tästä sovitusti kommentit pääkirjoittaja Mikko Pöllältä, jotta sain varmuuden aloittaa oikean synopsisversion. Näitä parin sivun tekstejä kirjoitettiin kaksi, ennen kuin siirryttiin step outlineen. Pääkirjoittajan kommentit näissä liittyivät tietysti suuriin juonilinjoihin, koska kyse on niin lyhyesti kirjoitetusta tekstistä, ja jakson sopimiseen muiden jaksosten kanssa, eli siihen miten asiat vaikuttavat toisiinsa.

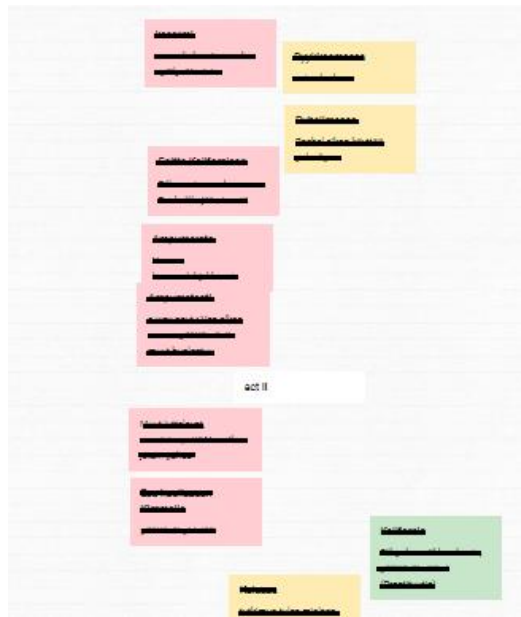
## 4.2 Step Outline

Step outline on käsikirjoittajan työkalu, jonka tarkoitus on tehdä selväksi, missä järjestyksessä tapahtumat ovat käsikirjoituksessa ja lopulta valmiissa jaksossa. Tässä vaiheessa tulee käydä ilmi, missä kohtaaus tapahtuu, keitä siinä on, mitkä ovat siinä olevien henkilöiden tahdonsuunnat, mikä on konflikti ja lopulta kohtauksen käänne. Step outlinea tehdessä yleensä myös huomaa, eteneekö jakso sulavasti ja ovatko eri juonilinjat tasapainossa. Yleensä A-juoni on keskeisin ja siinä on eniten kohtauksia, toiseksi eniten kohtauksia on B-juonessa, sitten C-juonessa ja niin edelleen. Step outlineissa voi olla myös dialogia, jos se on olennaista kohtauksen ymmärtämisen kannalta, mutta hyvä nyrkkisääntö on, että tässä vaiheessa tarina kerrotaan toiminnan kautta. (Epstein 2006, 78–80.)

Robert McKeen (1998, 412) määritelmä on, että step outline kuvaa tarinan askel askelelta. Step outlineissa on yhden tai kahden lauseen kohtauksia, joissa käy ilmi, mitä kohtauksessa tapahtuu, miten se kasvaa ja mikä on sen käänne (McKee 1998, 412). Douglasin (2011, 163) mukaan Step outlinein tarkoitus on yksinkertaisimmillaan selvittää tapahtumien järjestys käsikirjoituksessa.

Douglas (2011, 164) muistuttaa, että tuskin kukaan aloittaa kirjoittamaan step outlinea ensimmäiseltä sivulta ja lopettaa viimeiseen, vaan sen sijaan kannattaa aloittaa isoimmista käänteistä. Yksi tapa aloittaa työstäminen on erivärisillä lapuilla, joista jokaisessa on kohtaus, jolloin niitä voi järjestellä mielensä mukaan (Douglas 2011, 164). Itse aloitin step outlinein työstämisen juuri tällä tavalla. Käytin apuna post it -lappuja, joita kiinni-

tin seinälle, mutta myös internetistä löytyvää Padlet-ohjelmaa (ks. kuvio 2), joka ajaa käytännössä saman asian. Siinä käytin erivärisiä lappuja merkkamaan eri juonilinjat ja kiinnittämään huomioni jakson etenemiseen ja rytmiin. Näitä lappuja siirtelemällä jakson rakenne visualisoitui ja selkiytyi minulle. Käytin tähän oikeastaan kokonaisen työpäivän. Sillä hetkellä se tuntui pieneltä panokselta päivän työksi, mutta jälkepäin ajatellen se oli arvokasta työtä, koska näin rakenne oli todella hyvin mietittynä jo ennen step outlinea kirjoittamisen aloittamista. Douglasin (2011, 165) mukaan tässä vaiheessa eri rakenteita kokeilemalla voi löytää hienoja yhdistelmiä, kuinka eri juonilinjat resonoivat toistensa kanssa temaattisesti tai luovat hienoja kontrasteja.



Kuvio 2. Osa ensimmäisestä hahmotelmastani jakson rakenteeksi Padletilla. Laatikot ovat biittejä, eri värit edustavat eri juonilinjoja. Tämä on vielä kaukana käsikirjoituksen lopullisesta rakenteesta

Epstein (2006, 83) painottaa, että kohtauksia järjestäessä kannattaa kiinnittää huomiota ei vain siihen, että jakso etenee loogisesti, vaan myös siihen, että jokainen juonilinja kasvaa jatkuvasti intensiteetiltään kohti loppua. Jakson ”rytmin” pitää myös olla kohdillaan. Epstein käyttää esimerkkinä draamasarjaa, jossa vakavamman kohtauksen jälkeen voi olla hyvä keventää tunnelmaa komediallisemman juonilinjan kohtauksella. Paitsi jos kohtaus on erityisen draamallinen. (Epstein 2006, 83.) Step outlinea kirjoittaessa kannattaakin ratkaista niin monta ongelmaa kuin mahdollista, etteivät ne jää selvittäviksi vasta käsikirjoitusvaiheeseen. Muuten aikaa menee hukkaan, jos joutuu kirjoittamaan kohtauksia turhaan siksi, ettei step outline vaiheessa huomannut niiden olevan turhia. Hyvä tapa miettiä jakson järjestystä on kysymys–vastaus-menetelmä. Jo-

kaisen kohtauksen tulee esittää tunne- tai juonitason kysymys, johon myöhempi kohta vastaa. Tämä kuljettaa tapahtumia eteenpäin ja pitää katsojan mielenkiinnon yllä. (Epstein 2006, 80.)

Oman jaksoni step outlinessa koitin välttyä siltä, että mukana olisi turhia kohtauksia. Meille jaksokirjoittajille painotettiin step outlinen tärkeyttä ja sen tekemistä huolella, jolloin käsikirjoituksen tekeminen helpottuu. Pallottelin pääkirjoittajan kanssa jakson rakennetta ranskalaisin viivoin ennen itse step outlinea, jotta lähtisin saman tien oikeaan suuntaan. Lisäksi mietin paljon, tuleeko jonkin kohtauksen hienous ilmi tässä muodossa. Siksi lisäsin ensimmäiseen versioon melko paljon dialoginpätkiä. Pääkirjoittajan kanssa keskustellessa tästä ensimmäisestä versiosta opin, että tämä dialogin määrä step outlinen formaatissa voi itse asiassa vaikeuttaa lukukokemusta. Myöhemmin havainnoin, että dialogi tässä vaiheessa saattaa rajoittaa luovuutta ja jumittaa ajatukset siihen, että juuri tämä pätkä dialogia on pakko saada lopulliseen käsikirjoitukseen mukaan, vaikka kokonaisuutta kenties palvelisi, että sen muuttaa tai jättää kokonaan pois. Myös McKee (1998, 417) varoittaa, että jos käsikirjoittaja alkaa työstää dialogia liian aikaisin, se voi tukahduttaa luovuuden.

Myöhemmistä versioista jätin siis dialogin pois ja keskityin kuvaamaan, mitä kohtauksessa tapahtuu – kääntein kautta. Step outlinea voidaan kutsua myös mm. *beat sheetiksi* (Epstein 2006, 79). Koenkin, että oma step outlineni kohtaukset olivat enemmän *biittejä (beat)* kuin kohtauksia. Käsikirjoitusvaiheessa siis yksi kohta step outlinesta saattoi purkautua useammaksi kohtaukseksi. *Beat sheetin* ja step outlinen lisäksi voidaan myös käyttää termiä kohtausluettelo. Tätä käytetään muun muassa Metropolian opetuksessa. Kohtausluettelo tarkoittaa useimmiten täysin samaa asiaa kuin step outline.

Pääkirjoittajan kommentit ensimmäisestä versiossa liittyivät ennen kaikkea hahmojen tunteiden kuljetuksiin. Esimerkiksi jossakin kohtaa jokin reaktio oli yliampuva hahmon persoonalle, toisessa taas toiminta ei sopinut hahmolle. Vaikka hahmoista keskustellaan ennen kirjoittamaan ryhtymistä, niin koen että ensimmäiset versiot ovat myös tavallaan hahmoin tutustumista. Tässä auttaa pääkirjoittajan syvä tuntemus hahmoista ja näiden maailmasta. Kommentteja tuli myös jakson rakenteesta, ja näiden muutosten jälkeen rytmi tuntui toimivan paremmin. Eri versioista keskustellessani ja palautetta saadessani pääkirjoittajalta huomasin, kuinka tärkeää on saada palautetta tekstistään.

Erityisesti tietysti televisiossa, jossa toteutat jonkun visiota. Eli koitat toisin sanoen löytää toisen – pääkirjoittajan – äänen kirjoittaessasi jaksoasi (Epstein 2006, 228).

### 4.3 Treatment

Ennen kuin menen käsikirjoitusvaiheeseen, joka oli seuraava askel jakson työstämisessä, haluan käydä nopeasti läpi yhden välivaiheen, jonka kävin läpi itsenäisesti ja joka auttoi minua selvittämään tiettyjä kohtauksia tai biittejä. Treatmentissa tarina kerrotaan preesensissä ja proosamuodossa (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 341). McKee (1998, 414) käyttää treatmentia step outlineen laajentamiseen, jolloin tarina kerrotaan hetki hetkeltä. Tässä vaiheessa löytyy vielä asioita, joiden oletti toimivan step outlineessa, mutta jotka kaipaavat vielä muutosta (McKee 1998, 415–416).

Omassa käsikirjoituksessani en avannut koko step outlinea treatmentiksi, vaan tunnistin ne kohtaukset tai biitit, joiden kanssa minulla oli vaikeuksia, ja käytin treatmentmuotoa kohtauksen ”ratkaisemiseen”. Proosamuotoon avattuna joidenkin kohtausten kirjoittaminen selkiytyi minulle. Jotkut kohtaukset puolestaan olivat niin selkeitä, että ne suorastaan piti kirjoittaa suoraan step outlinesta käsikirjoitusmuotoon. Sivuhuomiona lisäisin, että myöhemmin työskennellessäni olen kokeillut avata muutaman kohtauksen kerrallaan step outlinesta treatmentiksi, jonka jälkeen olen työstänyt ne käsikirjoitusmuotoon. Tämän jälkeen olen taas avannut muutaman kohtauksen lisää treatmentiksi ja siitä eteenpäin käsikirjoitukseksi, ja niin edelleen liikkuen käsikirjoitusprosessissa edestakaisin. Pointtina on, että jokainen löytäneek itselle sopivimman työskentelytavan.

### 4.4 Ensimmäinen käsikirjoitusversio

Ensimmäisessä versiossa kannattaa noudattaa step outlinea mahdollisimman tarkasti. Sen pääkirjoittaja on hyväksynyt ja oletus on, että käsikirjoitus seuraa sitä. Jos versiota kirjoittaessa kuitenkin tulee tarvetta suuriin muutoksiin, niistä kannattaa aina keskustella pääkirjoittajan kanssa. (Douglas 2011, 172.)

*Perfect commando* kirjoitettiin käsikirjoitusohjelma Final draftilla. Omaksi kirjoitusrutiinikseni vakiintui, että kirjoitin aamupäivän ja lounaan jälkeen pidin pienen tauon ennen kuin palasin taas jatkamaan työskentelyä. Minulle paras aika työskentelylle on aamuisin noin kello yhdeksän ja yhden välillä. Mielestäni on tärkeää tunnistaa itselleen tuotte-

lian aika työskennellä jotta saa parhaan mahdollisen itsestään irti. Joillekin tämä on ilta, joillekin päivä. Itselleni se on aamu ja huomasinkin, että silloin sain eniten aikaiseksi. Toki tein töitä myös iltapäivällä, mutta en enää yhtä tehokkaasti.

#### 4.4.1 Kohtaus

Tarinassa tulee olla alku, keskikohta ja loppu (Aristoteles 1967, 27). Sama sääntö pätee sekä koko käsikirjoitukseen että sen pienempiin komponentteihin. Näytökseen, sekvenssiin ja kohtaukseen. Alku, keskikohta ja loppu. (Field 1979, 181.)

Kohtauksen pitää joko viedä tarinaa eteenpäin tai paljastaa jotain uutta tietoa henkilöhahmoista. Se voi myös saavuttaa molemmat, mutta ainakin toisen näistä ehdoista tulee täytyä, jotta kohtaus on tarpeellinen. Kohtauksessa ei kuitenkaan kannata paljastaa enempää kuin yksi uusi asia kerrallaan, muuten siitä voi tulla sekava. Tärkeää on myös, että kohtaus vie tarinaa aina eteenpäin – liittyy tämä sitten henkilöhahmojen kehitykseen tai toiminnan etenemiseen. Näiden olennaisten seikkojen lisäksi kohtausta määrittää aika ja paikka. Jos toinen näistä muuttuu, kohtaus vaihtuu. (Field 1979, 162–165.)

McKee (1998, 233) jakaa kohtauksen neljään eri komponenttiin: käänne, pohjustus/lunastus, tunnetilojen muutos ja valinta.

Käänne liittyy henkilön tahdonsuuntaan. Jokaisessa kohtauksessa henkilöhahmolla tulee olla jotain mitä hän haluaa, ja tämän tulee liittyä siihen, mikä hänen tahdonsuuntansa on koko tarinan kannalta. Kohtauksen käänne tapahtuu silloin, kun henkilö toimii saavuttaakseen sen, mitä kohtauksessa haluaa, mutta tästä toiminnasta seuraa jotain odottamatonta. Tämä kääntää joko hänen ulkoiset olosuhteensa tai sisäisen mielentilansa positiivisesta negatiiviseen tai päinvastoin. Jokaisessa kohtauksessa tulee olla käänne, oli se kuinka pieni tahansa. (McKee 1998, 233–234.)

Pohjustuksella ja lunastuksella McKee (1998, 238–240) tarkoittaa sitä, että käsikirjoituksen antamalla infolla tulee olla aluksi yksi merkitys, mutta myöhemmin tarinassa tapahtuu jotain, joka asettaa tämän aiemman infon uuteen valoon, ja se saa uuden, syvemmän merkityksen. Tällöin katsoja joutuu myös yhdistämään aiemmin tapahtunutta uuteen tietoon tarinasta ja hahmoista. (McKee 1998, 238–240.)

McKee (1998, 243) kirjoittaa, että elämässä on vain kaksi tunnetta: tuska ja nautinto. Kaikki muut tunteet ovat näiden kahden variaatiota: ne sijaitsevat eri kohdalla akselilla, jonka vastakkaisissa päissä on positiiviset ja negatiiviset tunteet. Jotta katsoja saa kohtauksesta tunnekokemuksen, hänen tulee eläytyä henkilöhahmoon, tietää mitä tämä haluaa ja toivoa että tämä saa sen. Katsojan täytyy myös ymmärtää, mitä henkilöhahmolla on panoksena kyseisellä hetkellä. Tällöin henkilöhahmon tunnetilan muutos positiivisesta negatiiviseen tai päinvastoin herättää katsojassa tunnekokemuksen. (McKee 1998, 243.)

Tunnetilan pitää mennä positiivisesta negatiiviseen tai päinvastoin, koska mitä enemmän me koemme jotain, sitä pienempi vaikutus sillä meihin on. Jos kohtaaminen päättyy surullisesti, ne menettävät tunnevoimansa hyvin pian. Poikkeuksena tunnetila voi mennä positiivisesta positiiviseen tai negatiivisesta negatiiviseen, jos kontrasti näiden kahden välillä on niin suuri, että aiemman tapahtuman merkitys muuttuu päinvastaiseksi kuin aiemmin. (McKee 1998, 244–245.)

Kohtauksen käänne riippuu henkilöhahmon valinnasta toimia tietyllä tavalla tämän pyrkiessä kohti tahdonsuuntaansa. Tätä valintaa ei voi tehdä positiivisen tai negatiivisen asian välillä, koska se ei ole todellinen valinta; ihminen valitsee aina sen, minkä itse kokee – tai on järkeilyt itselleen – positiiviseksi, ”hyväksi”. Todellinen valinta tapahtuu, kun se pitää tehdä kahden yhtä suuren hyvän välillä tai kun pitää valita kahdesta pahasta pienempi. (McKee 1998, 248–249.) Vasta tällainen dilemma ja se, kuinka ihminen paineen alla valitessaan toimii, paljastaa kuka hän todella on (McKee 1998, 375).

Kuinka sitten lähestyä kohtauksen kirjoittamista? Haugen (2014) mukaan ennen kuin aloittaa kirjoittamisen, täytyy tuntea päähenkilö – tai ”sankari” – hyvin. Kuka hän on, ja erityisesti mitä hän haluaa? Tämän lisäksi täytyy olla selvillä, missä kohdassa tarinaa kohtaus tapahtuu, koska tämä vaikuttaa suoraan päähenkilön tunnetilaan kohtauksessa. Field (1979, 166–167) puhuu tästä kohtauksen kontekstina: kirjoittajan kannattaa kysyä itseltään, missä henkilö on ollut ennen tätä kohtausta, koska se liittyy tämän emotionaaliseen tilaan, joka puolestaan vaikuttaa tämän toimintaan. Tähän kontekstiin liittyy myös kohtauksen tarkoitus ja syy sen olemassaololle: miten se vie tarinaa eteenpäin (Field, 1979, 166)?

Kun konteksti, eli miksi kohtaus on olemassa ja mikä on sen tarkoitus, on selvillä, voi alkaa miettimään kohtauksen sisältöä, mitä siinä on ja mitä siinä tapahtuu (Field 1979,

169). Kirjoittajan täytyy tietää, mitä henkilö haluaa kohtauksessa ja miten hän yrittää sen saavuttaa. Tästä muodostuu kohtauksen toiminta. Tämän kohtauksessa olevan tahdonsuunnan tulee liittyä koko tarinan tahdonsuuntaan, tai ainakin henkilön pitää kuvitella, että saavuttaessaan tämän tietyn asian kohtauksessa hän on lähempänä suuremman tavoitteensa saavuttamista. Kohtauksessa pitää myös olla selvillä, mikä tai kuka häntä estää saamasta haluamaansa – mikä on vastavoima. Tästä syntyy konflikti, joka puolestaan synnyttää kohtaukseen tunnetta. (Hauge 2014.)

Epstein (2006, 94) korostaa kysymysten esittämistä itseltään, kun aloittaa kohtauksen kirjoittamista. Myös hän kannustaa kirjoittajaa kysymään itseltään, mitä henkilö haluaa kohtauksessa ja kuka toimii vastavoimana eikä halua henkilön tavoittavan tätä tahdonsuuntaansa. Lisäksi hän kannustaa kysymään, mitä nämä toiminnot paljastavat näiden hahmojen – päähenkilön ja tämän vastavoiman – persoonallisuuksista (Epstein 2006, 94). Tavallaan hän kannustaa *sekä* viemään tarinaa eteenpäin *että* paljastamaan jotain uutta hahmoista, kun Field kirjoittaa sen riittävän, että kohtaus saavuttaa näistä edes toisen.

Kirjoittaessa oli välillä vaikeaa päästä hahmojen sisälle ja tietää mitä kukin tuntee, sanoo tai tekee missäkin tilanteessa. Tavoitteeksi kirjoittaessa kuitenkin tavallaan koen sen, että ”kuulisi” hahmojen puhuvan ja ”näki” miten he reagoivat eri tilanteessa. Tämä onnistui välillä paremmin ja välillä huonommin. Ja tähän liittyy mielestäni se, miksi jotkut kohtaukset tuntuivat vaikeammilta kirjoittaa kuin toiset. Kirjoittaminen on tavallaan hahmoihin tutustumista. Näissä vaikeasti kirjoitettavissa kohtauksissa hahmo toimii tavalla, joka ei ole vielä kenties tuttua. Toisin sanoen: hahmoa ei tunne vielä niin hyvin, että tämän kohtauksen kirjoittaminen tulisi luonnostaan. Näissä tilanteissa kannattaa mielestäni olla yhteydessä pääkirjoittajaan, jos kohtaus jää mietityttämään. Hän tuntee hahmot paremmin kuin kukaan. Myöskään ei kannata pelätä kirjoittaa hahmoille vahvoja tai sillä hetkellä oudolta tuntuvia reaktioita tapahtumiin, jos ne vain tuntuvat hahmolle ominaisilta.

Muutamaa kohtausta kirjoittaessani mietin paljon niiden lokaatioita, sitä missä ne tapahtuvat. Pääkirjoittaja Mikko Pöllän neuvo tässä tilanteessa oli, että hahmojen dialogi, tunteet ja tahdonsuunnat ovat tärkeämpiä kuin lokaatio. Kunhan nämä ovat kunnossa niin kohtaus toimii. Lisäksi kohtausten lokaatiot voivat muuttua vielä kuvausten aikana.

Lopulta kohtausta kirjoittaessa kannattaa myös muistaa, että jos se ei vie tarinaa eteenpäin tai paljasta jotain uutta henkilöhahmoista, on se turha ja näin ollen poistettavissa käsikirjoituksesta (Field 1979, 162).

#### 4.4.2 Käännö

Kuten aiemmin kirjoittamastani huomataan, McKee painottaa kohtauksen kirjoittamisessa erityisesti sekä käännettä että olosuhteiden ja tunnetilan arvon muutosta positiivisen ja negatiivisen välillä. Käännö tuntuukin olennaisimmalta kohtauksen kannalta. Jo Aristoteles (1967, 35) korosti käännö merkitystä. *Peripetia*, toiminnan suunnan kääntyminen vastakkaiseksi, oli hänen mukaansa toinen olennaisimmista osista, joihin tragedia perustuu. Toinen oli hänen mukaansa *tunnistaminen* eli se hetki, kun tuntematon havaitaan tutuksi ja siirrytään joko rakkaudesta vihaan tai päinvastoin. (Aristoteles 1967, 35.) Rakkauden ja vihan voisi ilmaista myös sanoin positiivinen ja negatiivinen. Nämä kaksi tragedian osaa – peripetia ja tunnistaminen – toimivat parhaiten, kun ne tapahtuvat samaan aikaan (Aristoteles 1967, 35). Toisin sanoen käännö toimii parhaiten silloin, kun se kääntää kohtauksen ”arvon” positiivisesta negatiiviseen tai toisinpäin.

Itse lähestyin kohtausten kirjoittamista aluksi nimenomaan käännö kautta. Kysyin itseltäni, mitä kohti tässä kohtauksessa ollaan menossa ja mikä on sen käännö. Tämä tuntui helpoimmalta tavalta aloittaa kohtauksen kirjoittaminen, koska kaikki kohtauksessa pyöri käännö ympärillä. Tahdonsuunnat johtavat siihen, suurin tunnereaktio tapahtuu sen aikana tai sen takia, ja se määrittää mihin suuntaan tarina seuraavaksi lähtee. Käännö lisäksi mietin eniten kohtauksessa olevien henkilöiden tahdonsuuntia. Näiden tulee olla selkeitä, jotta kohtausta toimii.

McKeen ja Aristoteleen korostama muutos positiivisesta negatiiviseen tai päinvastoin, eli toisin sanoen henkilöiden tunnetilojen kuljetus, osoittautui minulle hankalaksi käsikirjoituksen ensimmäisessä näytöksessä. Tästä konsultoin pääkirjoittaja Mikko Pöllää ja huomasin, että fokuksen oli väärässä hahmossa tässä ensimmäisessä näytöksessä. Päähenkilön tunnekuljetus meni isommalla kaarella ensimmäisen näytöksen, ja sillä välin fokus oli sivuhenkilöissä, joiden tunnekuljetukseen keskittyessäni sain myös näytöksen toimimaan. Pitää siis aina tietää, kuka on kohtauksen päähenkilö. Koko sarjan kannalta se oli selvillä, mutta tässä ensimmäisessä näytöksessä, eli monessa kohtauksessa, se keskeisin hahmo ei ollutkaan päähenkilö vaan sivuhenkilö tai useampi. Kiin-

nostavasti Epstein (2006, 136) kirjoittaakin, että yleinen virhe on kirjoittaa kohtaaminen väärän henkilön näkökulmasta.

#### 4.4.3 Toiminnankuvaus

Toiminnankuvauksia kirjoittaessa on hyvä pitää mielessä, että käsikirjoitus ei ole valmis teos sellaisenaan. Se odottaa kuvatuksi pääsyä. Toiminnankuvaukset tulee kirjoittaa niin, että tarina visualisoituu lukijan silmien eteen. Mitä ei nähdä tai kuulla kuvassa, sitä ei tule kirjoittaa. (McKee 1998, 394–396.)

Kuitenkin Epsteinin (2006, 104–107) mukaan televisiota kirjoitettaessa tätä sääntöä voi rikkoa. Toiminnankuvaukseen voi esimerkiksi kirjoittaa mitä hahmo ajattelee. Tämä nopeuttaa käsikirjoituksen ymmärtämistä ja laittaa lukijan selkeämmin kokemaan asiat hahmon näkökulmasta. Televisiota kirjoitettaessa käsikirjoituksiin laitetaan enemmän ohjeistuksia, koska tuotannot etenevät paljon nopeammin kuin elokuvissa, eikä käsikirjoitusten lukemiseen ole välttämättä niin paljon aikaa. (Epstein 2006, 104–107.)

Itse kirjoitin omassa jaksossani tiettyihin kohtiin toiminnankuvaukseen mitä hahmo ajattelee. Varoin kuitenkin käyttämästä tätä keinoa liikaa. Koen, että oikeissa kohdissa käytettynä se vetää lukijan todella hienosti hahmon näkökulmaan ja elävöittää näin lukukokemusta. Lisäksi huomasin toista käsikirjoitusversiota työstäessäni, että toiminnankuvaukset kannattaa jättää mahdollisimman lyhyiksi, koska ne rikkovat dialogin – ja tavallaan kohtauksen – virtaamisen. Koen tämän liittyvän nimenomaan komedian kirjoittamiseen, koska se tuntuu olevan luonteeltaan nopeatempoista.

#### 4.4.4 Dialogi

Dialogilla on kolme funktiota: ekspositio, karakterisaatio ja toiminta (McKee 2016, 22). Ekspositiolla tarkoitetaan kaikkea informaatiota, joka katsojan on saatava jossain vaiheessa tietää pystyäkseen seuraamaan tarinan ja hahmojen kehitystä. Kirjoittaessa tulee olla tarkkana, missä vaiheessa antaa mitään tietoa. Liian vähän informaatiota saa katsojan hämmentymään, liikaa informaatiota liian aikaisin saa katsojan kyllästymään ja arvaamaan käänteet ennen kuin ne tapahtuvat. Ideaalia olisi antaa juuri sen verran tietoa kuin on tarpeen katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseksi. (McKee 2016, 22–24.)

Ekspositiota ei kuitenkaan saa ”pakottaa” hahmojen dialogiin, vaan sen pitää tulla esiin aidosti, hahmolle ominaisella tavalla puhua samalla, kun tämä pyrkii kohti tahdonsuuntaansa. Tavallaan kirjoittajan tulee syöttää katsojalle ekspositiota dialogin lomassa tämän huomaamatta. Tämä tapahtuu niin, että tämä dialogin sivussa syötetty ekspositiio saa katsojan mielenkiinnon heräämään ja hän alkaa jo miettimään, mitä seuraavaksi mahdollisesti tapahtuu. Toinen tapa saada katsoja tietämään välttämätöntä informaatiota tämän huomaamatta on tunteisiin vetoaminen. Kun katsoja samaistuu hahmoihin ja tuntee empatiaa näitä kohtaan, hän peilaa omia halujaan näiden haluihin ja toivoo näiden onnistuvan. Kun oikealla hetkellä hahmo paljastaa jotain suurta pyrkiessään tavoitteeseensa, katsoja ei koe tätä informaation syöttämisenä, vaan reagoi tunteella saadessaan tietää jotain hahmosta. Usein nämä paljastukset tapahtuvat, kun hahmon pitää valita kahden huonon vaihtoehdon välillä. Tällöin suurimmat salaisuudet yleensä tulevat esiin. (McKee 2016, 26–29.)

Dialogin toinen funktio on karakterisoida hahmoja. Se, kuka hahmo todella on, hänen sisin olemuksensa, tulee ilmi, kun hän joutuu tekemään valintoja paineen alla. Karakterisaatiolla puolestaan tarkoitetaan kaikkea, mitä hahmo on *ulkopuolelta*, ulkomuotoa ja toimintatapoja. Karakterisointi herättää katsojan mielenkiinnon, sillä he näkevät, kuka hahmo vaikuttaa olevan, ja alkavat miettiä, kuka hän todella on. Karakterisoinnin tarkoitus on myös vakuuttaa katsoja siitä, että tämä henkilöahmo on totuudenmukainen ja käyttäytyy kuin todellinen ihminen. Karakterisointi tekee hahmoista myös yksilöitä, erottaa heidät muista käytöksellä, ulkomuodolla, vain heille ominaisilla piirteillä olla, toimia ja puhua. (McKee 2016, 40–41.)

Dialogin kolmas tarkoitus on antaa hahmoille valmiudet toimia. Toiminta voi olla pääsisäistä, mikä tarkoittaa muutosta henkilön ajattelussa, asenteissa, uskomuksissa jne. Fyysinen toiminta kattaa kaikki eleet ja ilmeet sekä kaiken ulkoisen toiminnan, joka ei vaadi puhetta ja jolla saadaan jotain aikaan: lukeminen, tappeleminen jne. Kolmas toiminnan muoto on sanallinen toiminta. Mitä henkilö sanoo, kertoo mitä hän ajattelee ja tuntee. Mitä henkilö yrittää tavoittaa sanoillaan, eli miten hän pyrkii kohti tahdonsuuntaansa, on niiden substeksti. Tämä sanallinen toiminta – pyrkimys dialogilla kohti tavoitetta – paljastaa hahmon identiteetin. (McKee 2016, 42–43.)

Ennen kuin aloittaa dialogin kirjoittamisen, pitää olla selvillä, mitä hahmo haluaa kohdauksessa, miten hän yrittää sen saavuttaa ja mikä on hänen esteenään. Nämä määrittävät toiminnan. Dialogin tarkoitus on paljastaa, mitä hahmo tuntee sillä hetkellä, tai se

toimii apukeinona tavoitteen saavuttamisessa. (Hauge 2014.) Mutta kumpaakaan näistä dialogin ei tule tehdä suoraan. Tv-sarjojen hahmot harvemmin sanovat suoraan, mitä he haluavat tai ajattelevat. Heidän puheensa ei tulisi kertoa, mitä he haluavat, vaan millaisia he ovat. (Epstein 2006, 101–102.) Sanojen ja käytöksen taustalla tulisi aina olla havaittavissa hahmon ajatukset ja tunteet, kaikki minkä hän piilottaa sanojensa taakse. Tätä subtekstiä katsoja etsii, sillä se kertoo, kuka hahmo on ja mitä hän todella haluaa. Dialogi tulisi rakentaa niin, että siinä on viitteitä tästä subtekstistä, ajatuksista ja motivaatioista sanojen takana. Katsojasta tulisi tuntua kuin hän lukisi hahmon ajatuksia ja näin ollen tuntisi tämän jopa paremmin kuin tämä itse, sillä subtekstiin ei sisälly vain se, mitä hahmo ei sano, vaan myös se, mitä hän ei pysty sanomaan – mitä hän ei tiedä itsestään. (McKee 2016, 47–51.)

Dialogia – ja kohtausta – aloittaessani minulle oli selvillä hahmojen tahdonsuunnat ja mihin he pyrkivät sanoillaan. Mutta vaikeaksi erityisesti käsikirjoituksen alussa osoittautui hahmojen karakterisointi dialogilla. Jokaisella on oma tyyliinsä puhua. Tämä tyyli on osaltaan luomassa kuvaa katsojalle juuri tästä hahmosta. Minulla kesti hetki löytää jokaiselle oma puhetyylinsä. Näistä asioista puhuttiin tietysti myös writers' roomissa. Siitä, millainen kukin hahmo on, mistä hän tulee, miten hän puhuu. Karakterisoinnin lisäksi subtekstin tuominen kohtaukseen oli haastavaa. Tämän tuomisessa kohtauksiin minua auttoi ajatus siitä, että subteksti ei liity vain dialogiin, vaan koko kohtaukseen. Eli sen sijaan että miettii subtekstin merkitsevän oikeaa tarkoitusta sanojen takana, se merkitsee oikeaa merkitystä koko kohtauksen takana.

#### 4.4.5 Subteksti

Kohtauksessa teksti pitää erottaa subtekstistä. Tekstillä tarkoitetaan kaikkea, mikä tapahtuu ”pinnalla”: mitä katsoja näkee ja kuulee, mitä hahmot sanovat ja tekevät. Subtekstillä tarkoitetaan kaikkea, mikä on ”pinnan alla”: hahmojen ajatukset ja tunteet, joita ei sanota tai edes tiedosteta. Subteksti on se, mistä kohtauksessa on todella kysymys. Kaiken tulee olla olemassa vähintään näillä kahdella tasolla. Kohtaus, jossa henkilöt tekevät ja sanovat juuri niin kuin ajattelevat, ei ole totuudenmukainen, sillä oikeassakaan elämässä ihmiset harvoin sanovat suoraan mitä ajattelevat. Subtekstistä seuraa katsojalle oivaltamisen kokemus: hän kokee ymmärtävänsä hahmoja paremmin kuin nämä itse. Harvoin elämässä pysähdytään miettimään tekijöitä muiden ihmisten toiminnan taustalla, mutta tarinankerronnan tulee suorastaan kutsua siihen. (McKee 1998, 252–257.)

#### 4.4.6 Opittua

Ennen ensimmäistä kokonaista versiota lähetin sovitusti pääkirjoittajalle ensimmäisen näytöksen luettavaksi ja kommentoitavaksi, koska halusin saada tyylin, huumorin, rakenteen ja hahmojen äänet toimimaan alusta alkaen. Jaksokirjoittajan pyrkimys on kuitenkin osaltaan toteuttaa pääkirjoittajan visiota, kirjoittaa hänen äänellään (Epstein 2006, 228). Kommentit liittyivät paljon siihen, että hahmot toimisivat heille luonteenomaisesti. Tämä on ymmärrettävää, sillä sarjan ja sen hahmojen luoja täällä tietää paremmin. Pääkirjoittajan kommenttien jälkeen minulle alkoi vihdoinkin hiljalleen avautua, millaista huumoria hän tähän sarjaan halusi. Jaksoa työstäessäni koin suurta painetta olla hauska. Kyseessä on kuitenkin komediasarja. Tämä näkyi ensimmäisessä näytöksessä, ja osin myös ensimmäisessä käsikirjoitusversiossa. Ja erityisesti dialogissa. Osa vitseistä oli irtonaisia, ei hahmoista lähtöisin, joten ne eivät kuulostaneet aidoilta asioilta, joita nämä hahmot oikeasti sanoisivat, joten ne eivät olleet hauskoja. Tavallaan annoin hahmoille luonteenpiirteitä, jotta pystyin sanomaan tietyn vitsin. Ja näin jälkikäteen huomaan tekemäni virheet yrityksissäni olla hauska.

Huumorin pitää lähteä hahmoista itsestään. Se ei saa tuntua pakotetulta, eikä saa tuntua siltä, että käsikirjoittaja esittelee nokkeluuttaan. Pääkirjoittajan neuvo komedian kirjoittamiseen oli, että komedia on vastakohtia. Kun kahdella henkilöllä on vastakkaiset tahdonsuunnat, siitä syntyy huumoria. Ja vaikka kirjoitetaan komediaa, niin *How I Met Your Motherin* toisen luoja Carter Baysin (Landau 2014, 284) mukaan tarinan rakenteen, teemojen ja tunteiden tulee olla kirjoittajalle selvillä käsikirjoitusta aloittaessa, mutta vitsit voi keksiä myöhemminkin.

Käsikirjoituksen loppuvaiheessa tuntui vaikealta ”päästää siitä irti”. Tein myös pieniä muokkauksia joiden toivoin parantavan käsikirjoitusta, mutta jotka jälkeenpäin tuntuvat hieman turhalta näpertelyltä. Tarinaan tai tunnetiloihin ne eivät vaikuttaneet, mutta ajattelin niiden vaikuttavan käsikirjoituksen luettavuuteen. Tätä samaa käsikirjoituksen parantelua tein monena iltana työajan jälkeen käsikirjoituksen ollessa vielä kesken. Tämä ei kuitenkaan parantanut käsikirjoitusta huomattavasti, joten neuvosinkin määrittämään itselleen työajat ja pysymään niissä. Tai vähintäänkin päättämään selvästi milloin lopettaa työskentelyn. Muuten vaarana on, että tuntuu kuin olisi töissä koko päivän. Huomasin, että jakson kirjoittamiseen liittyvät jutut pyörivät mielessäni jatkuvasti kirjoitusprosessin aikana. Tein myös välillä omasta tahdostani töitä viikonloppuisin, koska näyttä-

misen ja onnistumisen halu oli niin suuri. Tämä voi aiheuttaa ylimääräistä stressiä, joten kannattaa huolehtia vapaa-ajasta, vaikka nimenomaan aloittelevalla käsikirjoittajalla on tarve näyttää taitonsa ja tehdä parhaansa kun kerran on mahdollisuuden saanut.

#### 4.4.7 Jos ei lähde, ei sitten millään

Jos kohtauksen kirjoittamista on vaikea aloittaa, Epstein (2006) antaa muutamia vinkkejä. Yksi on, että kirjoittaa ns. takaperin eli aloittaa käänteestä ja kirjoittaa kohti kohtauksen alkua. Päinvastainen neuvo tästä on puolestaan aloittaa kirjoittaminen niin aikaisesta vaiheesta kuin mahdollista, eli esimerkiksi kirjoittaa myös hahmon saapuminen johonkin lokaatioon, vaikka itse kohtaaminen tapahtuisi vain tässä lokaatiossa. Jälkeenpäin voi poistaa kaiken turhan kohtauksen alusta. Tähän liittyen on hyvä muistaa, että kohtaukseen kannattaa tulla niin myöhään kuin mahdollista ja poistua niin aikaisin kuin mahdollista (Epstein 2006, 94).

Jos dialogin kirjoittamisen kanssa on ongelmia, Hauge (2014) suosittelee laittamaan hahmot sanomaan mitä he ajattelevat, tuntevat ja haluavat. Tätä kutsutaan *On the nose* -dialogiksi, ja se on todella huonoa dialogia. Mutta ainakin on saanut jotain kirjoitettua ja hahmojen tunteet ja tahdonsuunnat ovat selvillä. Tämän jälkeen on helpompaa miettiä, miten hahmot voivat ilmaista samoja tunteita ja haluja sanomatta sanaakaan tai kuinka siirtää nämä halut ja tunteet subtekstiin eli kirjoittaa sellaista dialogia ja toimintaa, joka ainoastaan vihjaa näihin mielen liikkeisiin.

Itseäni helpotti Hemingwayn ajatus, että ensimmäinen versio kaikessa kirjoittamisessa on kuraa (McKee 1998, 315). Eli kannattaa vain saada jotain kirjoitettua, koska joka tapauksessa käsikirjoitusta muokataan työn edetessä. Oma prosessini ainakin sisälsi sekä muokkaamista että uuden kirjoittamista joka päivä. Aina työpäivän aluksi luin edellisen päivän tuotokset ja muokkasin sitä samalla ennen kuin iskin uusien kohtauksen kimppuun. Lisäksi, jos jokin kohtaus ei vain todellakaan meinannut lähteä, niin jätin sen toistaiseksi step outline -muotoon ja siirryin eteenpäin. Välillä jokin kohtaus vain tarvitsee aikaa hautua, ja ratkaisu siihen voi löytyä myöhempiä kohtauksia kirjoittaessa. Varsinkaan niin tiukasti aikataulutetussa kirjoittamisessa kuin televisiossa ei kannata jäädä jumiin johonkin kohtaukseen ja kuluttaa siihen aikaa, muuten lopun käsikirjoituksen tekemiseen jää liian vähän aikaa.

#### 4.5 Toinen käsikirjoitusversio

Yleensä kenenkään kirjoittama ensimmäinen käsikirjoitusversio ei ole tuotantokelpoinen. Ensimmäisessä versiossa on varmasti kohtia jotka toimivat, mutta myös kohtia jotka eivät toimi. Näissä on kenties kokeiltu jotain erilaista, ehkä tunnelma on jossain kohtauksessa väärä tai dialogi ei sovi hahmolle. Jokaisesta käsikirjoituksesta tehdään vielä useita versioita ensimmäisen jälkeen. Erityisesti tämä uudelleenkirjoittaminen pätee televisiossa, joka ei ole henkilökohtaisen ilmaisun kanava kuten vaikkapa romaani tai elokuva. Pitää toimia tavalla, joka on sarjalla parhaaksi; mikä tukee koko sarjaa. (Epstein 2006, 111.) Tätä korostaa jaksokirjoittajana tietysti myös se, että työskentelee jonkun toisen idean parissa, yrittää kirjoittaa sillä tyylillä, jonka hän haluaa tälle sarjalle. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö jaksokirjoittaja toisi jotain itsestään kirjoittamaansa jaksoon. Parasta on, jos pystyy tuomaan jotain itsestään kirjoittamaansa jaksoon pysyen samalla uskollisena pääkirjoittajan näkemykselle sarjasta (Epstein 2006, 119).

Kommentit ensimmäisestä versiosta kannattaa ottaa tosissaan. Pääkirjoittaja on se, joka tuntee sarjan ja sen hahmot parhaiten. Tietenkin kannattaa keskustella käsikirjoituksesta ja tekemistään valinnoista ja pääkirjoittajan kommentteista, jotta kaikki ovat samalla sivulla, mutta ei kannata olla liian rakastunut omaan tekstiinsä. Todennäköisesti siitä tullaan tekemään vielä monta versiota ennen lopullista käsikirjoitusta. Tai Epsteinin (2006, 119) sanoin: ”Älä tappele niiden kanssa, jotka uudelleenkirjoittavat tekstiäsi.”

Yksi huomio ensimmäisestä versiosta oli, että kun painii pitkään käsikirjoituksen kanssa, niin jotkut kohtaukset tuntuvat itselle selkeiltä, mutta eivät ole sitä ulkopuoliselle lukijalle. Kommenttia tuli pariin kohtaukseen pääkirjoittajalta tyyliin ”mistä tässä on kyse?” Siksi kannattanee vielä aivan viimeiseksi lukea käsikirjoitus kunnolla läpi ja koittaa lukea kohtaukset tavallaan ulkopuolisena ja miettiä, ovatko ne selkeitä, ovatko tahdonsuunnat ja käänne selkeitä. Parasta olisi kenties, että saisi parin päivän tauon kirjoittamisesta ja sitten palaisi asiaan, mutta toisaalta pääkirjoittajan kommentit toimivat tässä tapauksessa sinä ulkopuolisena lukijana, joka myös bongaa helpommin tämänkaltaiset virheet. Kokemukseni mukaan usein saa kirjoittaa selkeämmin kuin luulisi, harvoin se on katsojan aliarvioimista tai liian ”tyhmästi” kirjoittamista. Oikea tasapaino löytynee kokemuksella.

Jossain kohtauksessa menin myös niin sanotusti vitsi edellä, eli ohitin hahmoista läh- töisin olevan motivaation saadakseni mielestäni hauskan jutun toimimaan. Tämä liittyi siihen, että koin painetta olla hauska. Nämä pääkirjoittaja bongasi saman tien, joten vielä kerran: kannattaa kirjoittaa hahmot edellä. Huumori syntyy maailmankuvien ja tahdonsuuntien törmäämisistä ja yleisesti hahmojen tavoista toimia. Nämä löytyivät prosessin aikana usein erheen kautta. Välillä omat yritykseni menivät nappiin, välillä ohi ja kaukaa. Kannattaa kokeilla rohkeasti. Tietenkin pitää kirjoittaa hahmot kuten on puhuttu, mutta kannattaa silti olla rohkea kokeiluissa.

## 5 Käsikirjoituksen pituus

Oma käsikirjoitukseni oli lopulta noin kuusi sivua pidempi kuin pääkirjoittajan ensimmäinen muokkaama versio siitä, ja seitsemän sivua pidempi kuin uusin versio, jonka olen lukenut. Toisaalta, mieluummin käsikirjoitus on liian pitkä kuin liian lyhyt, koska koen jaksokirjoittajan tehtävän olevan osaltaan tarjota pääkirjoittajalle materiaalia, josta valita ja muokata ja johon lisätä uutta. Vertaamalla omaa versiotani pääkirjoittajan muokkaamaan huomasin, että muokattu versio toimi kokonaisuutena paremmin kuin oma versioni. Tietysti kirjoittajan taito jo kokemus vaikuttaa, mutta olennaista on myös, että pääkirjoittaja miettii koko sarjan kokonaisuutta, kun jaksokirjoittajan fokus on enemmän yhdessä jaksossa.

Kaikessa kannattaa palvella koko sarjaa ja suurempaa tarinaa. Esimerkiksi jaksostani oli pieni juonilinja poistettu täysin, koska se ei ollut välttämätön kokonaisuuden kannalta. Lisäksi joitain kohtauksia oli yhdistetty, eli kerrontaa tiivistetty, menettämättä kuitenkaan yhtään tarpeellista informaatiota hahmojen tai tarinan kannalta. Lisäksi opin kokemuksen kautta, ja tästä kommentoitiin myös käsikirjoitusversioissa, että kohtaukseen kannattaa mennä mahdollisimman myöhään ja poistua mahdollisimman aikaisin. Myös Douglas (2011, 177) painottaa kerronnan tiiviyttä: sisään kohtaukseen mahdollisimman lähellä konfliktia ja ulos pian kliimaksin jälkeen. Huomasin, että näitä ”oikeita hetkiä” on välillä haastavaa nähdä, ja ne nähdäkseen olisi tarpeellista saada hieman taukoa käsikirjoituksen työstämisestä. Mutta kirjoitin myös oppimispäiväkirjaani, että televisiota kirjoittaessa pääkirjoittajan kommentit toimivat tavallaan kuin tauko yksin kirjoittaessa: Näet käsikirjoituksen uudesta kulmasta ja kiinnität huomiota asioihin, joita et ennen huomannut.

Jos käsikirjoitus on liian pitkä, kannattaa lukea kriittisesti koko käsikirjoitus. Jos toiminnan kuvaukset ovat liian kuvailevia tai niissä ohjataan näyttelijää liikaa, voi niitä tiivistää. Samoin dialogista voi leikata, jos osa siitä on liian selittelevää tai tuntuu tarpeettomalta. Lisäksi kannattaa miettiä, onko käsikirjoituksessa liikaa tavaraa, voiko juonilinjat kertoa tiiviimmin tai voiko jonkun niistä jopa poistaa. (Douglas 2011, 177–178.)

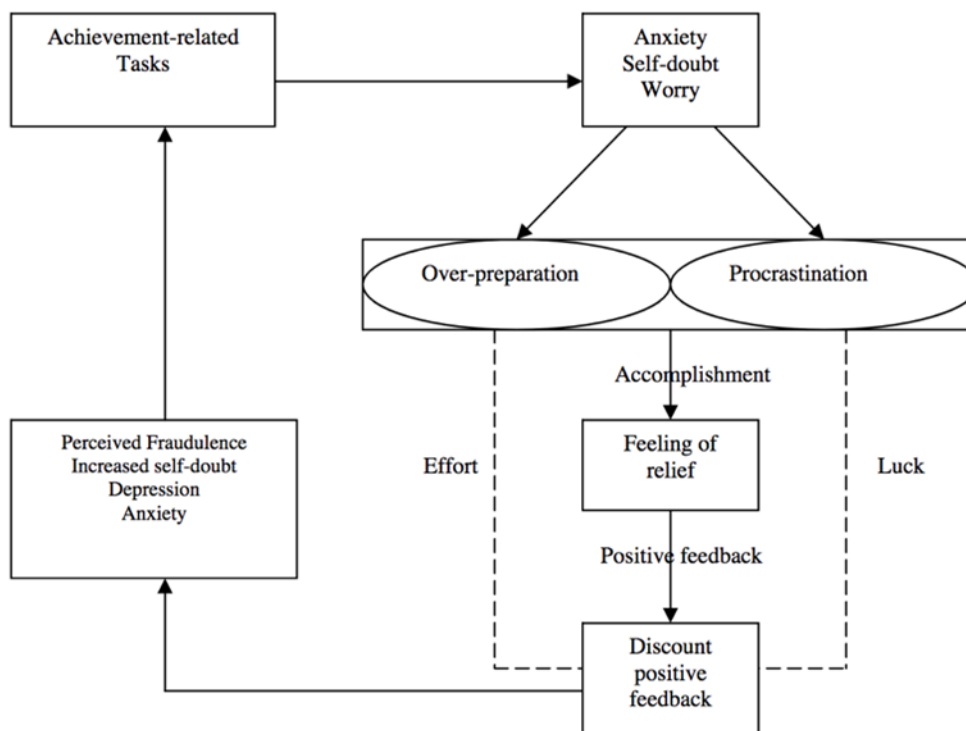
Jos käsikirjoitus on puolestaan liian lyhyt, kannattaa tarkistaa, ettei se ole ”vain step outline dialogilla”. Käsikirjoitusta varten tapahtumat täytyy ajatella kokemuksina, ei vain toimintana, tarina pitää kertoa elävästi, kirjoittaa mukaan reaktioita ja toimintaa. Ongelmana käsikirjoituksen lyhyydelle voi myös olla, että tarinaa oli liian vähän alusta alkaen. Tällöin ongelma on jäänyt huomaamatta jo step outline -vaiheessa, ja vaatii sen uudelleenkirjoittamista. (Douglas 2011, 178.)

## 6 Huijarisyndrooman käsittely

En oikeasti osaa, vaikka kaikki tuntuvat luulevan niin. Jonain päivänä kaikki paljastuu, jään kiinni ja voi sitä häpeän määrää! (Ekman 2018, 18.)

Käsittelen tässä luvussa lyhyesti huijarisyndroomaa, koska koen sen olevan tärkeää tämän opinnäytetyön aiheen yhteydessä. Huijarisyndrooman oireet vaihtelevat lievistä vaikeisiin, ja on todettu, että noin 70 prosenttia ihmisistä kärsii niistä jossain vaiheessa elämäänsä (Ekman 2018, 15).

Huijarisyndroomalla tarkoitetaan tunnetta siitä, ettei oikeasti ole hyvä siinä mitä tekee, vaan on jollain tavalla huijannut kaikki uskomaan, että on. Tällöin omat saavutukset ovat joko tuurin tai valtavan työmäärän ansiota ja huijarisyndroomasta kärsivä vain odottaa, milloin muut tajuavat hänen huijauksensa ja hän paljastuu. Onnistumisista huolimatta huijarisyndroomasta kärsivä ei usko todella osaavansa, vaikka ympäristö sanoisi muuta, ja epäonnistumiset ruokkivat osaltaan tätä luuloa. (Ekman, 2018, 11-12.)



Kuvio 3. "Huijarikehä". Pauline Clancen huomiot huijarisyndroomasta kärsivien toimintamalleista Jaruwan Sakulkun ja James Alexanderin visualisoimana. (Sakulku, Jaruwan & Alexander 2011, 78.)

Yllä kuvattu toimintamalli (ks. kuvio 3) alkaa, kun saadaan jokin tehtävä. Huijarisyndroomasta kärsivälle tämä aiheuttaa ahdistusta, huolta ja epäilyä onnistumisesta. Näiden takia hän joko tekee valtavan määrän töitä tehtävän eteen tai viivyttelää sen aloittamista. Kummassakin tapauksessa tehtävän valmistuminen saa aikaan helpotuksen tunteen, joka ei kuitenkaan kestä kauaa. Positiivista palautetta on vaikea usko, koska joko onnistuminen on valtavan työmäärän takia kovan työn tulosta, tai aloittamisen viivyttelyn vuoksi silkkaa tuuria. Huijarisyndroomasta kärsivä ei myöskään usko, että kovalla työllä saavutettu onnistuminen kuvastaa todellista osaamista. (Clance 1985, Sakulkun & Alexanderin 2011, 77-79 mukaan.)

Koska huijarisyndroomasta kärsivän ajattelun keskiössä on suorituspakko ja epäusko omiin kykyihin, on tärkeää tunnistaa mitkä ajatukset kumpuavat huijarisyndroomasta ja kysyä itseltään, onko näissä ajatuksissa mitään perää. Tämä ajattelun muovaaminen on ensimmäinen askel kohti toiminnan muutosta. Toinen on tunteiden säätely tietoisesti ajatteluun vaikuttamalla. Huijarisyndroomasta kärsivälle tyypillisiä tunteita ovat syyllisyys, häpeä ja ulkopuolisuus, ja kokemuksen näistä ollessa voimakas voi niiden käsittelyä vaatia ammattilaisten apua. Myös niiden omatoimiseen käsittelyyn on keinoja, jois-

ta yksi on niiden tutkiminen ja olemassaolon hyväksyminen. Näiden jälkeen seuraa toiminnan muutos, jossa tunnistetaan huijarikäytös ja pystytään hiljalleen alkaa toimimaan toisin, jolloin huijariajattelun kehä rikkoutuu. (Ekman 2018, 165–178.)

Itse en kokenut huijarisyndroomaa kenties niin voimakkaana kuin sen voisi, mutta se oli silti selvästi tunnistettavissa ja vaikutti minuun. Esimerkiksi aiemmin kirjoitin siitä, kuinka tein töitä vielä pitkään illalla työajan jälkeen yrittäessäni parantaa käsikirjoitusta. On todettu, että huijarisyndroomaan liittyy vahva itsekriittisyys ja perfektionismi (Ekman 2018, 70-77). Lisäksi ajatukset siitä, etten ole ansainnut paikkaani tässä kirjoitustiimissä, nousivat välillä pinnalle. Kuitenkin saadessani positiivista palautetta uskoin sen olevan totta, toisin kuin aiemmin kuvatussa (ks. kuvio 3) huijarikehässä. Kuten minua, muitakin lievistä huijarisyndrooman oireista kärsiviä voi auttaa jo pelkästään oireiden tunnistaminen ja niille nimen saaminen (Ekman 2018, 16).

## 7 Yhteenveto

Tässä luvussa kokoan vielä listaksi kahdeksan ohjenuoraa sellaiselle käsikirjoittajalle, joka on aloittamassa ensimmäistä kertaa jaksokirjoittajana. Nämä neuvot esiintyvät tämän opinnäytetyön sivuilla lukuisten muiden kanssa, mutta juuri näiden kahdeksan koe-olevan niistä tärkeimmät tietää, jos ei ole aikaa lukea koko tätä opinnäytetyötä.

1. Ensimmäisenä päivänä writers' roomissa ideoidessa koita saada suu auki vain muutaman kerran. Jännityksen laantuessa juttua alkaa kyllä tulla enemmän.
2. Älä jumitu yhteen ajatukseen ja jää jankkaamaan. Keskustelun pitää antaa edetä hyvällä flow'lla
3. Ensimmäinen versio kaikesta on kuraa. Kun saa vain jotain paperille niin on jotain muokattavaa, eli pääsee työstämään hyvää versiota.
4. Kysy aina kun jokin mietityttää.
5. Kirjoita mitä on sovittu. Noudata step outlinea mahdollisimman tarkasti siirtyessäsi käsikirjoitusvaiheeseen.
6. Älä rakastu omaan tekstiisi. Se tulee muuttumaan. Tästä on turha tehdä itselle vaikeaa.
7. Älä tee hommia koko päivää. Kun kirjoittaa kotona, voi työskentely venähtää pitkäksikin. Muista pitää huoli siitä, että sinulla on myös vapaa-aikaa.

8. Lopussa pyydä palautetta työstäsi: missä on parannettavaa? Pyydä pääkirjoittajan editoimat käsikirjoituksesi luettavaksi ja vertaa näitä omaan viimeiseen versioosi. Lue myös muiden jaksokirjoittajien käsikirjoitukset. Pyri kehittymään jaksokirjoittajana.

Tämä lista – kuten koko opinnäytetyö – on tehty oman kokemukseni perusteella. Pitää tunnistaa, että siinä on subjektiivinen näkökulma. Jokainen sarja ja jokainen writers' room on erilainen ja työskentelymetodit vaihtelevat. Uskon silti, että yllä oleva kahdeksan kohdan lista pätee lähes poikkeuksetta jokaisen tv-sarjan kirjoitustiimissä. Toivon myös, että tästä työstä löytyy jotain apua jaksokirjoittajana aloittelevalle käsikirjoittajalle.

## Lähteet

Aristoteles 1967. Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava (Alkuperäisteos 330-320 eaa.)

Cuddy, Amy 2012. Your body language may shape who you are. Video. 20:56. Julkaistu kesäkuussa 2012.

[https://www.ted.com/talks/amy\\_cuddy\\_your\\_body\\_language\\_shapes\\_who\\_you\\_are](https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_shapes_who_you_are)

Douglas, Pamela 2011. Writing the Tv Drama Series: How to succeed as a professional writer in tv. 3<sup>rd</sup> edition. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Ekman, Tiina 2018. Huijarisyndrooma: Miksi en usko itseeni (vaikka olen oikeasti hyvä). Helsinki: Minerva Kustannus Oy.

Epstein, Alex 2006. Crafty Tv Writing: Thinking Inside the Box. New York: Henry Holt and Company, LLC.

Field, Syd 1979. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. Revised Edition. New York: Bantam Dell.

Hauge, Michael 2014. How to write a great scene. Video. 4:38. Julkaistu 18.4.

<https://www.youtube.com/watch?v=LEiZjXO6Cz4>

Goldberg, Lesley 2018. Peak TV Update: Scripted Originals Hit Yet Another High in 2018. The Hollywood Reporter

<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/peak-tv-update-scripted-originals-hit-high-2018-1169047>

Isaksen, S.G. & Dorval, K. B. & Treffinger, D. J. 2011. Creative Approaches to Problem Solving: A Framework for Innovation and Change. Los Angeles: Sage Publications.

Landau, Neil 2014. The Tv Showrunner's RoadMap. Burlington: Focal Press.

McKee, Robert 1998. Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting. York: Methuen.

McKee, Robert 2016. Dialogue: The art of verbal action for the page, stage, and screen. New York. Twelve, Hachette Book Group, Inc.

Redvall, Eva Novrup 2013. Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing. New York: Palgrave Macmillan.

Sakulku, Jaruwan & Alexander, James 2011. The Impostor Phenomenon. International Journal of Behavioral Science. 6:1. 75-97.

Tomashoff, Craig 2018. Scribes on 'Handmaid's Tale,' 'Westworld' and 12 More Shows Reveal Secrets from the Writers Room. The Hollywood Reporter  
<https://www.hollywoodreporter.com/lists/inside-writers-rooms-how-14-hit-shows-get-created-1119139/item/inside-writers-room-fresh-boat-1119113>

Vacklin, Anders & Rosenvall, Janne & Nikkinen, Aare 2007. Elokuvan runousoppia: Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

**Käsikirjoitus: Perfect commando**

