

Emma Taulo

Lapsen silmin

Lapsen näkökulman käsikirjoittamisesta fiktiossa

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Emma Taulo Lapsen silmin. Lapsen näkökulman käsikirjoittamisesta fiktiossa. 22 sivua 28.3.2011
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja	Päätoiminen tuntiopettaja Hanna Maylett
<p>Opinnäytetyössäni tarkastelen lapsen näkökulman rakentamista fiktiokäsikirjoituksessa. Tutkin, kuinka elokuva kirjoitetaan lapsipäähenkilön näkökulmasta, millaisia keinoja käsikirjoittajalla on käytössään kertoessaan tarinaa lapsen maailmasta käsin ja kuinka lapsipäähenkilön näkökulma mahdollisesti eroaa aikuisen katsantokannasta.</p> <p>Työssäni erittelen lähdekirjallisuuden pohjalta kolme eri osa-aluetta, joista henkilöhahmon näkökulma koostuu: tarinan taso, toiminnan taso ja audiovisuaalinen taso. Lisäksi sovellan kolmen näkökulmatason mallia omaan teososaani.</p> <p>Opinnäytetyön teososa on 32-sivuinen fiktiokäsikirjoitus <i>Ranskanleipää</i>. Se sijoittuu 1990-luvun alun lama-aikaan ja kertoo 9-vuotiaasta Jonista, joka toivoo yli kaiken itselleen Stiga-kelkkaa. Kun Jonin pikkusiskoa aletaan kiusata koulussa eikä työttömiksi jääneillä vanhemmilla riitä voimavaroja tilanteen ratkaisemiseen, Joni alkaa auttaa siskoa tienatakseen kiltteypisteitä joulupukkia varten. Samalla Joni kuitenkin huomaa, kuinka mukavaa isoveljenä oleminen saattaa olla, vaikkei sillä Stiga-kelkkaa heti saisikaan.</p> <p><i>Ranskanleipää</i> on kirjoitettu lapsen näkökulmasta. Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa reflektoin myös käsikirjoituksen kirjoitusprosessia lapsen näkökulman kirjoittamisen kannalta.</p> <p>Opinnäytetyön teososa on salainen 30.4.2013 saakka.</p>	
Avainsanat	Käsikirjoittaminen, näkökulma, elokuva, henkilöhahmo

Author Title	Emma Taulo Writing Fiction from a Child's Point of View
Number of Pages Date	22 pages 28th March 2011
Degree	Bachelor's degree
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Scriptwriting
Instructor	Hanna Maylett, Full-time Lecturer
<p>The focus of my thesis is on how a child's point of view is constructed in scriptwriting. The thesis examines how to write a script with a child as the main character, what kind of tools a scriptwriter can use to tell a story through the eyes of a child, and how the point of view of a child is different from that of an adult.</p> <p>Using past research, I present three categories that form the point of view of a character in a screenplay. The categories are the Audiovisual level, the Level of story and the Level of action. I will also analyze the artistic part of this thesis using the same categorization.</p> <p>The artistic part of this thesis is a 32 page fiction screenplay called <i>Ranskanleipää</i> (French bread). The story takes place at the beginning of the 1990s during depression. It is a story of a nine-year-old Joni, who dreams of getting a brand-new Stiga sled. When bullies start harassing Joni's little sister at school and his recently unemployed parents don't have the resources to resolve the situation, Joni decides to help his sister in order to appear nicer in the eyes of the Santa Claus. In the process Joni learns that being a big brother can feel good even without the prospect of getting a new sled as a prize. <i>Ranskanleipää</i> is written using a child's point of view. In the analytical part of my thesis I also reflect on the process of writing a screenplay using a child's point of view.</p> <p>The artistic part of this work is secret until 30th April 2013.</p>	
Keywords	Scriptwriting, film, point of view, character

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Käsitteet kirkaiksi: päähenkilö ja henkilöhahmo	4
2.1	Henkilöhahmo	4
2.2	Päähenkilö	5
2.3	Henkilön kehityskaari	6
2.4	Samastuminen	7
3	Kolme tapaa katsoa: näkökulma	8
3.1	Näkökulman käsite	8
3.2	Näkökulman tasot	9
3.3	Näkökulma käsikirjoittamisessa	11
4	Pääosassa lapsi	12
4.1	Lapsia ja aikuisia: lapsi päähenkilönä	12
4.2	Kuinka lapsen näkökulma rakennetaan	13
5	Teososa: Ranskanleipää	15
5.1	Ranskanleipämaailma	15
5.2	Pienen pojan perspektiivi	17
5.3	Lapsen näkökulman kirjoittamisen haasteista	18
6	Lopuksi	19
	Lähteet	21

1 Johdanto

Elokuva on näkökulmien taidetta. On olennaista mistä näkökulmasta ja missä tilanteessa henkilöt ympäristöään havainnoivat, mistä näkökulmasta katsoja tähän toimintaan tutustuu sekä ennen kaikkea, miten näitä näkökulmia vaihdellaan ja varioidaan.

- Rosenvall 2007, 268

Miten elokuva kirjoitetaan lapsipäähenkilön näkökulmasta? Millaisia erityisiä keinoja kirjoittajalla on käytössään kertoessaan tarinaa lapsen katsantokannalta käsin? Eroaako lapsen näkökulma jotenkin aikuisesta, ja miten tämä mahdollinen ero vaikuttaa itse tarinaan? Nämä ovat keskeiset kysymykset, joita opinnäytetyössäni tarkastelen.

Lapsuus ja lapsi elokuvan päähenkilönä ovat aiheena kiinnostaneet minua jo pitkään. Erityisesti olen saanut vaikutteita ja kiinnittänyt huomiota elokuviin, jotka eivät ole niin sanottuja perinteisiä lastenelokuvia vaan lapsen näkökulmasta kerrottuja, historiallisia tapahtumia ja suuria yhteiskunnallisia mullistuksia sivuavia kertomuksia. Näiden elokuvien kohdeyleisönä ovat aikuiset katsojat, ja niissä lasten näkökulma toimii yhtenä emotion herättämisen keinona. Tässä työssä keskitytäänkin lapsen näkökulmaan sellaisissa elokuvissa, jotka eivät ole lapsisankaritarinoita ja joissa lapset eivät käyttäydy aikuisen vaan lapsen tavoin.

Tällainen lapsen näkökulmaa hyödyntävä elokuva on esimerkiksi Julie Gavrasin ohjaama *Meillä asuu vallankumous* (*La faute à Fidel*, Ranska 2006), joka kertoo 1970-luvun alussa elävän pienen tytön elämässä tapahtuvista muutoksista, kun hänen vanhempansa ryhtyvät radikaaliaktivisteiksi arassa poliittisessa ympäristössä. Kaikki tapahtumat esitetään katsojalle puhtaasti tytön näkökulmasta, eikä katsoja saa yhtään sen enempää informaatiota tai selitystä ympäröivässä maailmassa tapahtuvista muutoksista kuin päähenkilökään. Katsoja pakotetaan elämään lapsen kanssa samat tunteet ja myös tulkitsemaan tapahtumia lapsen tavoin, puhtaalta pöydältä.

Ajatus lapsen näkökulman tarkastelusta tarkemmin käsikirjoittamisen kannalta syntyi aloittaessani opinnäytetyöni teososan kirjoittamista syksyllä 2009. Käsikirjoituksen päähenkilö on yhdeksänvuotias Joni, joka siskoineen joutuu keskelle 1990-luvun alun lamaa. Joni elää pienen pojan tavallista arkea, toivoo Stiga-kelkkaa joululahjaksi ja koettaa selviytyä elämästä ärsyttävän isosiskon ja nolottavan pikkusiskon kanssa. Käsikirjoitus on kirjoitettu mahdollisimman uskollisesti Jonin näkökulmasta, sillä koin lapsen näkökulman kiinnostavaksi ja tuoreeksi tarinaan, joka kertoo paitsi suurista perheessä tapahtuvista mullistuksista myös sisarussuhteista.

Kirjoitin käsikirjoituksen jo synopsiksesta asti Jonin näkökulmasta käsin varsin intuitiivisesti. Kirjoitusprosessin aikana tekstiä lukeneet ihmiset kommentoivat kaikki poikkeuksetta käsikirjoituksesta välittyvää lapsen tunnemaailmaa, ja silloin kiinnostuin siitä, millaisin keinoin toimiva lapsen näkökulma käsikirjoitukseen rakennetaan. Mitä olin tehnyt oikein?

Oletukseni ja havaintojeni mukaan lapsen näkökulman käyttäminen elokuvassa on tehokas katsojan samastuttamisen ja tunteiden herättämisen keino, ja tässä työssä tarkastelen lähemmin näkökulman käsikirjoittamisen osa-alueita. Näkökulman käsikirjoittaminen on paitsi osa henkilöhahmon käsikirjoittamista ja luomista myös koko elokuvan rakenteen ja kuvien kirjoittamista.

Lapsen näkökulman käsikirjoittamista ei ole varsinaisesti tutkittu tai tarkasteltu erikseen edes käsikirjoittamista koskevissa oppaissa. Kyseessä on siis vain pieni avaus aiheen tutkimiselle. Kuljetan mukana havaintojani ja kohtaamiani haasteita oman käsikirjoitusprosessini ajalta. Työni lopuksi analysoin tarkemmin koko kirjoitusprosessia.

Koska kattavaa yleisesitystä lapsen näkökulman rakentamisesta käsikirjoitukseen ei tämän työn puitteissa voi tehdä, olen tehnyt lukuisia rajauksia työni lähteisiin ja tutkimusasetelmaan. Ensisijaisesti olen koettanut keskittyä eurooppalaiseen lähdekirjallisuuteen, sillä eurooppalainen elokuva ja usein käsikirjoittamisoppaatkin keskittyvät yleensä henkilöhahmoon, toisin kuin rakennekeskeiset angloamerikkalaiset elokuvat ja teokset.

Pääasialliset lähteeni koostuvat näistä käsikirjoitusoppaista ja elokuvateoreettisesta kirjallisuudesta. Olen yhdistänyt elokuvatutkimuksen teorioita käytännönläheisyydestä ponnistavien oppaiden näkemyksiin fiktion käsikirjoittamisesta. Tässä työssä käsitteitä käsikirjoitus ja elokuva käytetään usein toistensa synonyymeina silloin, kun lähde on käsikirjoitusopas.

Lapsuuden määritelmä puolestaan on kulttuuri- ja historiasidonnainen (Koops 2003, 2-5). Lapsuus on käsite, jonka merkitys on vaihdellut vuosisatojen, mutta pääsääntöisesti sillä tarkoitetaan nuorta ihmistä ennen fysiologista ja psyykkistä murrosikää. Se on myös kehitysprosessi, jossa ihminen kasvaa ja kehittyy aikuiseksi. Tässä työssä tarkoitetaan lapsella alle 15-vuotiasta ihmistä.

Kirjallinen osa koostuu johdannon lisäksi viidestä luvusta. Aluksi tarkastelen lähemmin henkilöhaamon ja päähenkilön käsitteitä sekä dramaturgista kasvua. Kolmannessa luvussa pureudun näkökulman käsitteeseen ja sen eri tasoihin. Samalla erittelen niiden pohjalta käsikirjoittamiseen liittyviä näkökulman kirjoittamisen keinoja.

Neljännessä luvussa pureudun lapsen maailmaan ja sen käsikirjoittamiseen sekä lähdekirjallisuuden että oman kokemukseni pohjalta. Muodostan tutkimani perusteella synteesin lapsen näkökulmasta ja sen osista. Määrittelen myös, miten näkökulma konkreettisesti kirjoitetaan ja mitä käsikirjoittajan on huomioitava, kun elokuvan päähenkilö on lapsi.

Viidennessä luvussa esittelen tarkemmin työni teososan, lapsen näkökulmasta käsikirjoitetun fiktiokäsikirjoituksen nimeltä *Ranskanleipää*. Samalla luon lyhyen katsauksen muihin elokuviin, joissa lapsen näkökulmaa on käytetty dramaturgisena keinona. Kyseessä olevia elokuvia ei ole kohdistettu pelkästään lapsikatsojille, jolloin lapsen näkökulma on erityinen työkalu tunnekokemuksen välittämiseen aikuiskatsojille.

Lyhyessä opinnäytetyössä voi raapaista vain pintaa käsikirjoittamisen teoriasta ja elokuvan rakentamisesta. Viimeisessä kappaleessa onkin jo johtopäätösten ja jatkotutkimuksen mahdollisuuksien esittelyn aika.

2 Käsitteet kirkkaiksi: päähenkilö ja henkilöhahmo

From an instant to eternity, from the intracranial to the intergalactic, the life story of each and every character offers encyclopedic possibilities.

– Robert McKee 1999, 31

Elokuvat ovat pääsääntöisesti ihmisistä tai ihmisenkaltaisista hahmoista kerrottuja tarinoita, ja valtaosa länsimaisista fikti elokuvista rakentuu kehittyvän ja muuttuvan ja aktiivisesti toimivan henkilö hahmon varaan. Tässä luvussa tarkastelen tarkemmin henkilö hahmon ja päähenkilön käsitteitä sekä henkilön dramaturgista kasvua. Lisäksi tarkastelen ominaisuuksia, joita henkilö hahmolla on oltava ollakseen katsojalle samastuttava.

2.1 Henkilö hahmo

Henkilö hahmoja käsitellään kaikissa käsikirjoitusoppaissa ja elokuvateorian oppikirjoissa. Esimerkiksi Robert McKee jakaa henkilö hahmon rakentamisen kahteen osaan: luonnehtiminen (*characterization*) ja luonteeseen (*character*). McKeen mukaan henkilö hahmon todellinen luonne paljastuu paineen alla, kun hahmo joutuu tekemään päätöksen toimintansa suunnasta. (McKee 1999, 101.)

Useimmiten lähdekirjallisuudessa hyvän henkilö hahmon määritelmään liittyy lista erilaisista fyysisistä ja psyykkisistä ominaisuuksista. Sundstedtin mukaan henkilö hahmo muodostuu noin kymmenestä eri asiasta. Koska suurin osa elokuvista perustuu toiminnalle, henkilö hahmokin muovautuu elokuvassa toiminnan perusteella. Toinen tärkeä henkilö hahmoa muovaava tekijä on sen suhde toisiin henkilö hahmoihin, ja olennaista onkin, kuinka päähenkilö näihin reagoi. Lisäksi hahmon rakentumiseen vaikuttavat ulkonäkö, vaatetus, henkilö hahmon suhde rekvisiittaan ja miljööseen sekä dialogin muotoutuminen ja hahmon nimi. (Sundstedt 2009, 188–189.)

Lajos Egri on samaa mieltä. Hänen mukaansa hyvä henkilö hahmo ei ole alisteinen juonelle (toisin kuin Aristoteles väitti) vaan vie itse tarinaa eteenpäin. Hyvä henkilö hahmo on kolmiulotteinen, jolloin sen ydinrakenne (*bone structure*) koostuu kolmesta eri osasta. Ensimmäinen on fyysinen ulottuvuus, johon kuuluvat sellaiset ominaisuudet kuten

sukupuoli, ikä ja hiusten väri. Toinen ulottuvuus on sosiologinen, ja se koostuu mm. henkilöhaamon sosiaaliluokasta, uskonnosta ja koulutuksesta. Kolmas ulottuvuus, psykologinen, on kahden ensin mainitun tulosta. Biologiset ja ympäristötekijät vaikuttavat siis henkilön maailmankuvaan, arvoihin ja esimerkiksi kunnianhimpoon. (Egri 1946, 32–38).

Miten tämä kaikki pätee henkilöhamoon, joka on lapsi? Voidaan ajatella, että lapsi-henkilöhaamon kohdalla kolmiulotteisuus ei ole täysin verrannollinen aikuisen kolmiulotteisuuteen. Lapsi on vasta keskellä kasvuprosessia aikuiseksi, jonka länsimaisessa kulttuurissa katsomme olevan jonkinlainen pysyvä tila: aikuinen on saavuttanut tietyt fyysiset ja tiedolliset ominaisuudet. Lapsi määrittellään usein suhteessa aikuiseen, ei-aikuiseksi.

Kun tarkastellaan Egrin kolmea ulottuvuutta, huomataan kuitenkin, että lapsi on oikeastaan yhtä kolmiulotteinen hahmo kuin aikuinenkin, mutta lapsen kokemusmaailma on suppeampi aikuiseen verrattuna. Lapsuus on vain yksi fyysinen ominaisuus muiden joukossa: lapsi on lyhyt, heikko ja väsyä helpommin kuin aikuinen. Sosiologisella puolella lapsihaamon perspektiivi on pienempi kuin aikuisen: lapsen koulutustaso voi olla ”kolmasluokkalainen” tai ”kuutosluokkalainen”. Psykologinen ulottuvuus on lapsellakin olemassa, mutta usein kiivaimmassa kehitysvaiheessa – ja tämän vuoksi lapsi on kiinnostava päähenkilö.

2.2 Päähenkilö

Mikä tekee henkilöhaamosta päähenkilön? Päähenkilö, protagonist, on myös määritelty ja analysoitu monella tapaa kaikissa käsikirjoittamisoppaissa ja elokuvateorian perusteoksissa, joten erilaisia määritelmiä löytyy runsaasti. Yleisesti voidaan kuitenkin sanoa, että klassisessa henkilövetoisessa elokuvakerronnassa päähenkilön tarpeet ja tavoitteet synnyttävät toimintaa, josta elokuvan juoni koostuu.

Käsikirjoittaja Blake Snyderin mukaan elokuvassa täytyy olla henkilö, johon katsoja keskittää huomionsa, samastuu, kiinnittyy ja jonka kautta elokuvan teema tuodaan esiin (Snyder 2005, 49).

Robert McKeen päähenkilö on omapäinen. Sillä on tietoinen tahto ja usein myös tiedostamaton, alitajuinen halu. Päähenkilö on kyvykäs tavoittelemaan haluamaansa, ja hänellä on ainakin pieni mahdollisuus saavuttaa tavoitteensa ja hän on valmis siihen keinolla millä hyvänsä. Päähenkilön on oltava empaattinen, ei välttämättä sympaattinen; katsojan ei tarvitse pitää päähenkilöstä tunteakseen empatiaa. (McKee 1999, 136–141.)

Kjell Sundstedt puolestaan määrittelee päähenkilön siksi henkilöahmoksi, joka hallitsee tapahtumien kulkua. Päähenkilö on usein tarinan ”hyvä ihminen”, se, johon katsoja samastuu. (Sundstedt 2009, 208.) Päähenkilö on myös yleensä tarinassa se, joka kehittyy eniten ja kantaa sen moraalista kysymyksenasettelua. Päähenkilöllä ei Sundstedtin mukaan myöskään usein ole kokonaiskuvaa tilanteesta. Päähenkilön ensisijainen tavoite on jäädä henkiin ja hahmon kehitystä mitataan teoilla, ei sanoilla. (Sundstedt 212–213, 215.)

Sundstedtin mukaan fiktiivinen henkilöahmo huomaa myös usein olevansa alakynnessä, jolloin henkilöllä on lähtökohtaisesti mahdollisuus voittaa taistelussa vastustajaan vastaan. (Sundstedt 212–213, 215.) Kuka olisi enemmän alakynnessä kuin lapsi aikuisten maailmassa? Lapsen antagonisti muodostuukin usein aikuisista, auktoriteeteista. Sundstedtin määritelmään on helppo sijoittaa sana ”lapsi” sanan ”päähenkilö” tilalle. Siinä missä aikuiselle päähenkilölle pimennossa oleminen on poikkeuksellinen ja draamaattinen tilanne, lapselle se on arkipäivää. Lapsi elääkin jatkuvassa kasvun tilassa, ja on siksi varsin otollinen päähenkilö draamassa.

2.3 Henkilön kehityskaari

Jo Aristoteleen mukaan päähenkilön toiminnan tulisi kääntyä hyvästä pahaan tai onnesta onnettomuuteen, ja tarinan sisältää hahmon kokeman oivalluksen tai havahtumisen, joka lopulta muuttaa päähenkilöä.

Bordwell & Thompson ovat määritelleet teoksessaan *Film Art – An Introduction* elokuvan narratiivin eli tarinan eri osa-alueet. Heidän mukaansa narratiivi (*narrative*) on tiivistettynä ”a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space”,

eli tietyssä ajassa ja paikassa tapahtuva kausaalinen tapahtumien ketju. Siten tarinan olennaiset osat ovat kausaalisuus, aika ja paikka (Bordwell & Thompson 2004, 69).

Tapahtumien ketju puolestaan syntyy henkilöahmon toiminnasta. Päähenkilön on myös elokuvan aikana muututtava, tai ainakin oivallettava jotain elämästä tai itsestään. (Mm. McKee 1999, 101.) Henkilöahmo kasvaa reaktiona konflikteille, joko parempaan tai huonompaan suuntaan. Ahmon kaari valottaa tämän sisäistä elämää ja tekee hahmosta syvällisemmän. (Vacklin 2007, 43.)

Hahmon kokemassa muutoksessa tiivistyy yleensä jotain olennaista ihmisyydestä ja elämästä, jolloin päästään käsiksi myös elokuvan teemaan. Henkilöahmon kehitykselle tarinan aikana on määritelty lukuisia malleja, kuuluisimpina Vladimir Proppin määrittelmä kansansadun kaava, Joseph Campbellin monomyytti ja Christopher Voglerin sankarin matka. Näissä länsimaisen tarinankerronnan pitkiin perinteisiin nojaavissa malleissa päähenkilön on kuljettava elokuvan aikana tietty matka tiettyine esteineen ja koetinkivineen kehittyäkseen ihmisenä. Samoin voidaan ajatella, että lapsi joutuu jo luonnostaan kohtaamaan tietyt fyysisen ja psyykkisen kasvun vaiheet ja haasteet tullaan aikuisiksi ja siten yhteisön täysivaltaiseksi jäseneksi.

2.4 Samastuminen

Henkilöahmon näkökulma liittyy samastumisen käsitteeseen. Samastumisen prosessia katsojan näkökulmasta on tutkittu hieman (mm. Pesonen 2002), mutta tässä työssä keskityn siihen, mitkä *ominaisuudet* tekevät henkilöahmosta samastuttavan.

Ihmisellä on kyky simuloida toisen ihmisen ajattelua ja tunteita omassa mielessään, jolloin on mahdollista tavoittaa toisen näkökulma ja tuntee empatiaa toista kohtaan. Siten ihmisen ajatusten ja tuntojen simuloiminen mahdollistaa myös ainakin jossain määrin samastumisen, eläytymisen toisen tilanteeseen. (Bacon 2000, 191.)

”Päähenkilöä kohtaan on herätettävä suurta kiinnostusta, usein sympatiaa ja empatiaakin. Yleisön on samastuttava ennen kaikkea henkilöahmon tunne-elämään”, kirjoittaa myös Sundstedt (2009, 200). Sundstedtin mukaan käsikirjoittajan onkin samastut-

tavuuden saavuttamiseksi luotava mahdollisimman paljon tilanteita, joissa yleisö voi lähestyä päähenkilöä puhtaasti tunteella.

Lapsihenkilöhahmoa on väitteeni mukaan poikkeuksellisen helppo lähestyä puhtaasti tunteella. Lapsi on siis siinä mielessä otollinen päähenkilö, että jokaisen on helppo samastua lapsen kokemusmaailmaan. Lapsen maailma on rajatumpi, sillä sitä määrittävät aina jollakin tapaa aikuisten säännöt ja auktoriteetti; voidaan ajatella lapsen olevan jo valmiiksi alakynnessä aikuisten maailmassa. Lapsi on helposti uhri, erityisesti elokuvissa jotka eivät kuulu lastenelokuvien genreen.

3 Kolme tapaa katsoa: näkökulma

Jos käsikirjoituksessasi on ihmisiä, voimme heti todeta, että tärkeämpää on se, ketkä ovat mukana, kuin se, mitä oikeastaan tapahtuu. Jos henkilöhahmot ovat sinulle täysin yhdentekeviä, on samantekevää, räjäytetäänkö heidät esimerkiksi ilmaan.

– Sundstedt 2009, 187

Tämä luku on omistettu näkökulman käsitteen ja sen kolmen eri tason tarkastelulle. Muodostan mallin, jolla käsikirjoituksessa voidaan lähestyä henkilöhahmon näkökulmaa.

3.1 Näkökulman käsite

Miksi elokuvassa pitää olla jonkun henkilöhahmon näkökulma?

Käsikirjoittaja kirjoittaa näkökulmia teemaan, hallitsevaan näkökulmahenkilöön, kohtaukseen, henkilön toimintaan ja dialogiin, jotta elokuvan teema välittyy. Näkökulman avulla luodaan elokuvan tunnelma. Katsoja seuraa elokuvaa näkökulmahenkilön kautta, ja jokainen kohtaus ja siten koko elokuva on kirjoitettava jonkun henkilöhahmon näkökulmasta käsin. Vacklinin mukaan kohtauksen kirjoittaminen tietystä näkökulmasta käsin estää sitä myös tuntumasta keinotekoiselta tai asetelmalliselta. (Vacklin 2007, 33–34.)

Näkökulman käsite, kuten moni muukin elokuvateorian käsite, on lainattu kirjallisuustieteestä. Esimerkiksi Henry Bacon pohtii laajalti käsitteen semanttista merkitystä eri kirjallisuudentutkijoiden esitysten perusteella. Hänen mukaansa henkilöhahmojen havaitsemista, kokemista ja ymmärtämistä asioista tulee olennainen osa elokuvan kerrontaa, ja tarina fokalisoituu henkilöihin. (Bacon 2000, 171.)

Näkökulma ei ole yksiselitteinen käsite. Seymour Chatmanin määrittelee teoksessaan *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) sen eri merkityksiä. Chatmanin mukaan näkökulman käsitteestä puhuttaessa on huomioitava sen kolme eri perusmerkitystä: 1) havainnollinen (jonkun visuaalinen näkökulma), 2) käsitteellinen (jonkun ideologia tai maailmankatsomus) ja 3) intresseihin liittyvä (jonkun henkilökohtaiset edut).

Määritelmää voidaan soveltaa henkilöhahmon näkökulman käsikirjoittamiseen. Tällöin voidaan ajatella henkilöhahmon näkökulman koostuvan kolmesta eri tasosta: visuaalisesta, maailmankatsomuksellisesta ja intresseistä. Tämä tarkoittaa käsikirjoitusprosessissa *kuvien ja äänien kirjoittamista, elokuvan ja henkilöhahmon maailman luomista sekä hahmon tietoisista ja tiedostamattomista tavoitteista syntyvää toimintaa.*

3.2 Näkökulman tasot

Kun Chatmanin kolmiulotteista näkökulman määritelmää sovelletaan elokuvaan, liikutaan sekä tarinan (henkilön maailma), juonen (henkilön intresseistä syntyvä toiminnan taso) että audiovisuaalisella tasolla (kuvat ja äänet) tasoilla.

Näkökulman ensimmäinen taso, tarinan taso, on kaikkein merkittävin. Millainen on henkilöhahmon maailma? Millaisesta henkilöstä elokuva kertoo? Millaisena henkilö näkee maailman, millaisia asioita hän havaitsee, millaisista lähtökohdista hän tapahtumia tulkitsee? Näiden kysymysten vastaukset määrittelevät elokuvan sisällön, teeman ja tavoitteen. Henkilöihän maailman tarkastelussa voidaan käyttää apuna diegesiksen eli tarinan kerronnallisen aikatilan, tarinan maailman käsitettä. (Mm. Bacon 2000, 26–27.)

Perinteinen elokuvakerronta nojaa Janne Rosenvallin mukaan yksinkertaiseen ja yhte-näiseen diegesikseen. Elokuvakerronnan kehittyessä ja uuden aallon elokuvan kehityt-tyä elokuvakerronta on kuitenkin muuttunut, jolloin henkilöhahmojen väliset suhteet ja suhde ympäristöönsä on monimutkaistunut. Rosenvall nostaa esimerkiksi elokuvan *Pan's Labyrinth* (Espanja-USA-Meksiko 2006), jossa lapsipäähenkilö (ja katsoja) näkee fantasiamaailman, mutta elokuvan aikuiset eivät. (Rosenvall 2007, 267–269.)

Henkilöhahmon tietoiset ja tiedostamattomat motiivit puolestaan ovat yksi hahmon kaaren ja taustatarinan osa sekä draaman moottori, joista syntyy elokuvan toiminnan taso. Mihin henkilöhahmo pyrkii? Mitä hän haluaa ja toivoo, ja mihin siksi suuntaa huomionsa?

Henkilöhahmon päämäärä ja tavoitteet vaikuttavat siihen, millaisia valintoja hän tekee. Siten ne McKeetä mukaillen synnyttävät toimintaa. Hahmon toiminta puolestaan synnyttää elokuvan draaman. ”Henkilö paljastaa näkökulmansa *toiminnan* ja *dialogin* kautta”, kirjoittaa Anders Vacklin (2007, 34). Henkilöhahmon intressit, tietoiset ja tiedosta-mattomat tavoitteet, ilmenevät siis sekä toimintana että puheena. Tietoisesta päämää-rästä käytetään nimitystä tahto (*want*) ja tiedostamattomasta tarve (*need*). (McKee 1999.)

Kolmanneksi voidaan tarkastella elokuvan ja käsikirjoituksen visuaalista tasoa, joka perustuu katseeseen ja näkökulmaotukseen. Henry Baconin mukaan näkökulmaotoksil-la rakennetaan henkilöhahmon näkökulmaa, ja katse on visuaalisen näkökulmaotoksen perusta. Näkökulmaotos saattaa paljastaa jotain henkilöhahmon sisäisestä tilasta, vaikkakin tämä tapahtuu usein näkökulmaotosta seuraavassa reaktio-otoksessa. Myös opti-sin tai lavastuksellisin keinoin voidaan ohjata katsoja havaitsemaan henkilöhahmon kannalta olennaisia asioita. (Bacon 2000, 199–200.)

Bacon tiivistää otosten subjektiviteetin eli näkökulman syvyyden asteen kolmeen ta-soon. Ensimmäinen on visuaalinen näkökulmaotos, jossa maailma näyttäytyy muutoin objektiivisesti. Toinen on henkilön fyysisen tai psyykkisen tilan aiheuttama vääristymä näkökulmaotukseen nähden. Kolmas on henkilön kuvitelma. (Bacon 2000, 203.) Lisäksi Bacon haluaa lanseerata *kuulokulman* käsitteen, sillä äänen avulla voidaan kertoa pal-

jon henkilöhaahmon tunteista ja tilanteesta. Siten voidaan puhua näkökulman audiovisuaalisesta ulottuvuudesta.

3.3 Näkökulma käsikirjoittamisessa

Henkilöhaahmon näkökulmaa voidaan lähestyä kolmelta kantilta. Käsikirjoittajan on huomioitava henkilöhaahmon näkökulma 1) tarinan ja henkilöhaahmon maailmassa, 2) henkilöhaahmon motiiveissa ja toiminnassa sekä 3) haahmon audiovisuaalisissa havainnoissa.

Ensimmäinen työskentelyn taso on tarinan rakentamisen taso. Kenestä elokuva kertoo? Millaisena henkilöhaahmo näkee ja kokee maailman? McKeen mukaan 75 % elokuvan käsikirjoittamisesta on tarinan luomista (McKee 1999, 19). Kirjoittajan on määriteltävä haahmon perusominaisuuksien pohjalta tämän arvot ja ajatusmaailma, joiden pohjalta haahmo tulkitsee tapahtumia ja toimii. Toisaalta tässä tasossa on kyse myös siitä, kuinka paljon tietoa tarinan maailmassa henkilöhaahmolla on vallitsevista olosuhteista.

”Näkökulma tarkoittaa mentaalista linssiä, jonka läpi asioita, henkilöitä, tapahtumia ja maailmaa tarkastellaan. Kuten kansantarinassa, myös elokuvassa henkilöillä on oma ainutlaatuinen tapansa katsoa maailmaa, joka poikkeaa muiden henkilöiden tavasta”, kirjoittaa puolestaan Anders Vacklin (2007, 31).

Toisena näkökulman työstämisen tasona on henkilöhaahmon toiminta, joka syntyy henkilöhaahmon pyrkimyksistä ja tämän kohtaamien konfliktien seurauksena. Kyseessä on siten myös elokuvan juonen taso: missä järjestyksessä elokuvan tapahtumat näytetään katsojalle?

Juonen ja toiminnan taso liittyy myös elokuvan rakenteeseen. Toiminnan tasossa on kyse konkreettisen tekemisen (ja tekemättä jättämisen) lisäksi myös dialogista. Draamassa puhe on toimintaa, ja dialogin avulla välitetään ideoita, ajatuksia, mielipiteitä, näkökulmia ja tunteita, kirjoittaa Anders Vacklin. Hän siteeraa käsikirjoittaja Rib Davisia, jonka mukaan yksi dialogin tärkeimpiä elementtejä on agenda. Agenda sanelee

sen, mitä henkilöhahmo keskustelulta haluaa, oli tavoite tietoinen tai tiedostamaton. Henkilö nostaa esille itselleen tärkeitä asioita ja yrittää ajaa niitä. (Vacklin 2007, 131–133, 151.)

Kolmanneksi on itse fyysinen käsikirjoitus, elokuvaformaatti. Käsikirjoittaja kirjoittaa kohtauksiin erikokoisia kuvia yleiskuvista erikoislähikuviin ja hallitsee siten sitä, mitä ja missä päähenkilö näkee elokuvan maailmassa. Samoin henkilöhahmon näkökulma syntyy myös tämän (ja katsojan) kuulemista äänistä, elokuvan diegeettisestä äänimaailmasta.

4 Pääosassa lapsi

[...] once inside this alien world, we find ourselves. Deep within these characters and their conflicts we discover our own humanity.

– McKee 1999, 5

Lapsihenkilön lähestyminen puhtaasti tunteella on poikkeuksellisen helppoa, sillä jokainen katsoja on joskus ollut lapsi ja käynyt läpi samoja psykologisia ja fysiologisia kehityskaaria kuin henkilöhahmo. Lapsuus on aikuiselle aina erityislaatuinen ajanjakso, jotain menetettyä ja nostalgista. Vaikka lapsuus olisi ollut minkäläinen tahansa, harva voi suhtautua omaan lapsuuteensa ilman tunnetta.

Tässä luvussa tarkastellaan lasta päähenkilönä ja tähän liittyviä erityispiirteitä käsikirjoitusprosessin kannalta.

4.1 Lapsia ja aikuisia: lapsi päähenkilönä

Lapsi on käsikirjoittajalle kiitollinen kirjoitettava. Lapsi katsoo maailmaa täysin uusien silmin. Joka päivä eteen tulee jotain uutta, vierasta ja omituista, usein kiinnostavaa, usein pelottavaa. Lapsi kasvaa, kehittyy ja oppii luonnollisesti, ilman pakottamista – ja kuten todettu, kasvu on mielenkiintoisen ja toimivan henkilöhahmon yksi tärkeimmistä ominaisuuksista.

Kuten luvuissa 2.1 ja 2.2 todettiin, fysiologisten ominaisuuksien lisäksi lapsen kokemus ja tieto ympäröivästä maailmasta ovat erilaisia kuin aikuisen. Todellinen lapsuus ja fiktiivinen lapsuus eivät kuitenkaan ole täysin verrannollisia. Lapsi toimii draamassa samalla tavoin kuin aikuinenkin: päähenkilöllä on oltava toiminnan suunta, tavoite ja heikkouksia. Lapsiprotagonistillakin pitää olla mahdollisuus saavuttaa tavoitteensa. Elokuvasssa on pakko fokusoida yhteen kasvukokemukseen lapsen elämässä, vaikka todellisuudessa samanaikaisia prosesseja on käynnissä useita.

Jos tarina on kerrottu aikuisen näkökulmasta, lapsi määritellään toimijana yleensä suhteessa aikuiseen: lapsi edustaa jotain keskeneräistä, puhdasta ja viatonta aikuisen perspektiivistä. Käsikirjoittajan on huomioitava lapsen näkökulman rakentamisessa lapsen perspektiivi sekä tapahtumien ja muutosten mittasuhteet, unohtamatta lapsihahmon heikkouksia ja puutteita.

4.2 Kuinka lapsen näkökulma rakennetaan

Kun kolmea eri näkökulman kirjoittamisen kohtaa tutkaillaan lapsihenkilön kautta, ilmenevät lapsen ja aikuisen näkökulmien suurimmat eroavaisuudet.

Lapsen maailma on erityinen maailma. Tarinan tasolla uskottava lapsen näkökulma syntyy oikeista mittasuhteista ja lapsen kokemusmaailman mitoittamisesta. Kun tarinan maailman rajaa puhtaasti lapsen kokemuspiiriin – koti, koulu, leikkipaikat ja niin edelleen – lapsen kokemusmaailmasta tulee uskottava. Toisaalta lapsen maailma ei rajoitu vain aikuisten näkemään todellisuuteen: lapsen sisäinen mielikuvitusmaailma tarjoaa valtavia mahdollisuuksia elokuvakäsikirjoituksessa.

Lapsi ei tulkitse syy- ja seuraussuhteita samoin tavoin kuin aikuinen. Tämä on käsikirjoittajalle erityisen hedelmällinen, mutta myös haasteellinen alue, sillä sen avulla voi synnyttää hauskoja ja sympatiaa herättäviä väärinkäsityksiä, jotka moni aikuinenkin muistaa itse kokeneensa. Lapsi tunnistaa kyllä aikuisten ja muiden lasten mielialoja ja tunteita, muttei välttämättä syitä niihin.

Lasten suunnitelmallisuus on erilaista kuin aikuisten, sillä käsitys syistä ja seurauksista on vielä heiveröisempi. Myös ratkaisujen valikoima on kapeampi ja konkreettisempi kuin aikuisen. Lapsen mahdollisuudet tehdä valintoja voivat olla rajatumpia, ja lapsi tulkitsee asioita ja tapahtumia hyvin lyhyen kokemuksen perusteella. Sen vuoksi lapsen maailma on usein mustavalkoinen ja perustuu tiukalle oikea-väärä-dikotomialle. Lapselta puuttuu myös kyky ajatella analyttisesti tai kyynisesti. Koska ironiantajun ja huumorintajun kehittyminen ovat vasta alussa, lapset myös ottavat asiat kirjaimellisesti.

Toiminnan tasolla lapsella on erilaisia mahdollisuuksia kuin aikuisella. Lapsi kiipeää, ryömii, juoksee ja tutkii asioita enemmän ja perusteellisemmin kuin aikuinen. Lapsi on siten luontevaa kirjoittaa toimimaan esimerkiksi sellaisissa paikoissa kuin pöydänaluset, tunnelit ja puiden latvustot.

Toisaalta lapsen varaan ei voi rakentaa kovinkaan monimutkaisia juonikuvioita, sillä lapsi toimii enemmän tunteen kuin järjen motivoimana. Yleistäen voi siis sanoa, että lapsi toimii impulsiivisemmin ja suoraviivaisemmin kuin aikuinen (vaikka yksilökohtaisia eroja toki on runsaasti).

Lopullisesti näkökulman kirjoittaminen elokuvan kuviin tapahtuu käsikirjoituksen varsinaisessa kirjoitusvaiheessa, silloin kun kirjoittaja rakentaa kohtauksia ja kirjoittaa elokuvaa formaattiin. Tällöin kirjoittajan on tehtävä valintoja: mitä lapsi näkee, ja ennen kaikkea mistä ja miltä korkeudelta? Kuka näkee lapsen? Mitä lapsi kuulee, ja miten lapsi sen tulkitsee – ja miten nämä asiat vaikuttavat lapsen toimintaan?

Audiovisuaaliselta kannalta lapsi katsoo maailmaa fyysisesti eri näkökulmasta kuin aikuinen. Lapsi näkee ja kuulee eri tavoin ja kiinnittää huomioita sellaisiin asioihin, joita aikuinen ei näe. Yksityiskohdat ovat siis erityisen tärkeitä: leivänmuruset, kolikot ja karkkipaperit. Kuvakulmat voivat siis olla hyvin yllättäviä ja antavat mahdollisuuden annostella katsojalle tietoa oven raoista, pöydän alta tai lattian tasalta.

Toinen merkittävä asia ovat aistikokemukset, joilla on erityisen tärkeä rooli lapsen maailmassa. Aikuinenkin muistaa lapsuudesta makuja, tuoksua ja ääniä. Miltä asiat tuntuvat, maistuvat ja kuulostavat? Luonnostaan uteliaana lapsi koskettelee, maistaa ja

tutkailee asioita jatkuvasti ja jaksaa olla kiinnostunut esineiden ja asioiden koostumuksesta ja luonteesta.

Kaiken kaikkiaan lapsen näkökulman käsikirjoittamisen ytimen voi tiivistää kuten Anders Vacklin tekee:

”Vahva ja rajoittunut näkökulma paljastaa henkilön sydämen. Mitä suppeampi ja värittyneempi henkilöahmon näkökulma on, sitä toimivampaa draamaa on luvassa.” (Vacklin 2007, 31.)

5 Teososa: Ranskanleipää

Kun haluaa kirjoittaa lapsen näkökulmasta, pitää alkaa muistella millainen maailma oli kun oli itse lapsi. Mitä toivoi jouluna lahjaksi? Minkälainen oli koulumatka? Miksi talonmies oli pelottava hahmo? Miten pieni koko vaikutti elämään?

– Vacklin 2007, 43

Opinnäytetyöni teososa on fiktiökäsikirjoitus, joka on kirjoitettu lapsen näkökulmasta. Tässä luvussa esittelen työni teososan ja sen lähtökohdat sekä kirjoitusprosessissa ilmenneet lapsen näkökulman kirjoittamiseen liittyvät haasteet ja niihin löytämäni ratkaisut.

5.1 Ranskanleipämaailma

Opinnäytetyöni teososa, 28-sivuinen fiktiökäsikirjoitus nimeltä *Ranskanleipää*, kertoo 9-vuotiaan Heinolassa asuvan Jonin kasvutarinan. Eletään syksyä 1992, aikaa jolloin Suomi vajosi ennätyksellisen syvään lamaan ja useat yritykset ja perheet tekivät konkurssin. Työttömyysluvut alkoivat nousta poikkeuksellisen suuriin lukemiin.

Joni elää tavallisen pikkupojan arkea, nahistelee ärsyttävän isosiskon ja nolottavan pikkusiskon kanssa ja unelmoi maailman hienoimmasta isojen poikien Stiga-kelkasta. Kun vanhemmat jäävät työttömiksi, on Jonin suuri haave yhtäkkiä uhattuna. Samaan aikaan pikkusiskoa aletaan kiusata koulussa, mutta vanhemmilla ei ole voimavaroja olla

siskon tukena. Saadakseen kiltteypisteitä joulupukilta ja edesauttaakseen kelkan saamista Joni alkaa auttaa pikkusiskoaan – vain huomatakseen, kuinka mukavaa isoveljenä oleminen joskus voi olla.

Ranskanleipää on kirjoitettu Jonin näkökulmasta käsin. Jonin vastapareina toimii oikeastaan vain lapsia: isosisko, pikkusisko ja koulukaveri. Tavoitteenani oli kuvata käsikirjoituksessa mahdollisimman realistisesti lapsen ja lasten maailmaa. Muun muassa Kjell Sundstedtin mukaan todella hyvää elokuvaa ei voi kirjoittaa vain opettavaisista tai kaupallisista syistä, eivätkä henkilöhahmot voi olla vain tärkeän sanoman opetusvälineitä, sillä muutoin lopputuloksesta tulee köyhä. Käsikirjoittajan on kerrottava ihmisistä, ei heidän kanssaan. (Sundstedt 2009, 19.) Tämä tarkoittaa sitä, että tarinassa on oltava jotain kirjoittajalleen henkilökohtaista.

Kirjoittaessani Jonin tarinaa kävinkin itse käsikirjoittajana läpi omia lapsuuden kokemuksiani ja muistikuviani, joita hyödynsin lapsen maailman ja ajankuvan rakentamisessa. Vuonna 1992 olin kahdeksanvuotias, ja aikuisten maailmassa talouskriisi pysyvät jätti jälkensä myös omaan henkilöhistoriaani. Käsikirjoitus pohjautuu pitkälti omiin ja lähipiiristäni keräämiini muistikuviin sekä lapsuudesta että laman kokemisesta. Lamaakin suurempi rooli käsikirjoituksessa on kuitenkin sisarussuhteilla, joista minulla myöskin on runsaasti omakohtaista kokemusta. Oman oletukseni mukaan sisarussuhteet ovat yksi merkittävimmistä ihmistä muokkaavista ihmissuhteista.

Vaikka käsikirjoitus kertoo Stiga-kelkkaa haluavasta pojasta ja turvallisuudentunteen katoamisesta aikuisten lamaantuessa, kietoutuvat siinä yhteen sekä suuri yhteiskunnallinen taso että mahdollisimman yksityinen, pienen ihmisen kokemuksen taso. Lama näyttäytyy käsikirjoituksessa sellaisena, kuin lapsi sen voi nähdä: vähentyneinä koulutarvikkeina, omituisina sanoina televisiossa ja aikuisten puheissa sekä kotona olevassa tunnelmassa. Samaan aikaan Jonin ja tämän siskojen maailmassa eletään joulupukin odotuksessa ja sisarusten välisissä konflikteissa.

Halusin alusta asti kirjoittaa tarinan, jossa niinkin yhteiskunnallisesti merkittävää ja vaikeaa asiaa kuin lamaa käsitellään lapsuuden keskeisenä kokemuksena. Lama näyt-

täytyy lapsen näkökulmasta outona ja pelottavana, mutta hetkittäin myös hauskana ajanjaksona – osana normaalia lapsuutta.

5.2 Pienen pojan perspektiivi

Miltä maailma Jonin silmin sitten näyttää? Joni katsoo maailmaa keskimmäisenä lapse-
na, perheen ainoana poikana. Joni on väliinputoaja komentelevan isosiskon ja takertu-
van pikkusiskon välissä. Tarinan edetessä Joni joutuu ottamaan vastuuta pikkusisko-
taan ja tekemään sovinnon isosiskonsa kanssa, eli kasvamaan veljen rooliin. Aikuisten
maailmassa tapahtuu käsittämättömiä muutoksia, jotka Joni tulkitsee omalla tavallaan.
Jos televisiossa mies sanoo markan kelluvan, Joni kokeilee, pitääkö se paikkansa.

Joni on väliinputoaja myös kehitysvaiheensa vuoksi. Pari vuotta nuorempi pikkusisko
uskoo vielä mielikuvitusolentoon, mutta Jonista se on vain noloa. Isosisko Annu puoles-
taan muutaman vuoden vanhempana alkaa jo lähestyä puberteettia, ja pyrkii pois las-
ten maailmasta pätemällä ja käyttäytymällä kuten kuvittelee aikuisten käyttäytyvän.
Joni sen sijaan on täysin tyytyväinen lapsen maailman puitteisiin.

Jonin tarina on erityinen, mutta silti hyvinkin yleinen. Joni tuntee sisaruskateutta, pel-
kää vanhempiensa hylkäävän hänet ja itsenäistyy (vaikkakin hyvin pienessä mittakaa-
vassa) – kaikki universaaleja lapsen psykologiseen kaareen kuuluvia, tunnistettavia
tunteita ja kokemuksia.

Käsikirjoituksessa Jonin kokema muutos noudattaa pääpiirteiltään klassista sankarin
matkan kaavaa. Joni houkutellaan, pakotetaan seikkailuun, joka alkaa pikkusiskon kou-
lukiusaamisesta. Sekä Jonin sisäinen kamppailu heräävän vastuuntunnon ja houkutte-
levan vastuuttomuuden että ulkoinen konflikti musertavan perusturvallisuuden kanssa
pakottavat Jonin toimimaan. Toiminnallisella tasolla Jonin maailma on muutenkin hyvin
fyysinen, ja dialogia on maltillisesti. Joni juoksee, laskee mäkeä ja kaivaa nenää. Joni
myös ratkaisee asioita toimimalla, ei puhumalla: kun pikkusisko kiusataan, Joni ryhtyy
toimimaan ja rakentaa esteradan.

Audiovisuaalisella tasolla Joni havainnoi maailmaa yhtä paljon näkö- kuin muidenkin aistiensa kautta. Joni on tarkkailija ja erityisen kiinnostunut kirjoittamisesta ja rahojen laskemisesta. Nämä ovat enemmän henkilöhaamoon itseensä kuin sen ikään perustuvia ominaisuuksia.

5.3 Lapsen näkökulman kirjoittamisen haasteista

Lapsen näkökulman käsikirjoittaminen *Ranskanleipään* oli aluksi vaivatonta ja helppoa, mutta ei ongelmattonta. Monet kohtaamistani ongelmista liittyivät näkökulman ensimmäiseen tasoon, jonka olen nimennyt tarinan maailman tasoksi.

Suurimmat haasteet liittyivät päähenkilön toiminnan suunnan määrittämiseen ja käsikirjoituksen rakenteeseen, mutta painiskelin myös useiden lapsen kokemukseen liittyvien kysymysten parissa pitkin matkaa. Suuri osa niistä liittyi näkökulman audiovisuaaliseen tasoon: kuinka kirjoitan uskottavia havaintoja itseäni kaksikymmentä vuotta nuoremman henkilön näkökulmasta?

Yksi haaste liittyi juuri ikään. Aikuisen käsikirjoittajan on päästävä sisään lapsen maailmaan. Eri-ikäisten lasten kokemusmaailma on erilainen, ja nyanssieroja voi olla hankala hahmottaa vuosikymmeniä myöhemmin. Jonin tapauksen kohdalla jouduin monesti pohtimaan, mitä yhdeksänvuotias todella tajuaa aikuisten maailmasta ja asioiden välisistä suhteista ja moraalista. Riskinä oli kirjoittaa liian pikkuvanha henkilöhaamo, kaikkitietävä amerikkalaistyyppinen sankarilapsi, joka pelastaa maailman päivässä tai tekee puhtaasti hyviä ja oikeita ratkaisuja moraalisiin perustein. Samalla hahmosta voi tulla liian etäinen ja tavallaan käsikirjoittajan aikuisminän alistama.

Toinen tarinan maailmaa koskeva kysymys liittyi Jonin sukupuoleen. Ihmisen kasvukokemukseen kuuluu vahvasti omaan sukupuoleen kasvaminen, ja pelkäsin sortuvani kliseisiin pojan maailmaa kirjoittaessani. Kirjoitin päähenkilöksi pienen pojan, mutta en tiennyt, millaista on olla pieni poika. Eroako se pienenä tyttönä olemisesta?

Päädyin vastaamaan kyllä, mutta osittain siksi, että oletukseni mukaan katsoja odottaa pienen pojan käyttäytyvän tietyllä tunnistettavalla tavalla. Jos päähenkilöni olisi ollut

tyttö ja vetänyt räkää yölampun taustan alle, kyseessä olisi ollut kirjoittajan enemmän feministinen kannanotto kuin lapsen maailmaan kuuluva tapahtuma: *tämä on poikamaisesti käyttäytyvä tyttö*. Kulttuurisia tyttöihin ja poikiin liitettyjä odotuksia ei voi aliarvioida.

Kliseisiin sortuminen on lapsen maailmaa rakentaessa muutenkin helppoa, sillä monet lapsuuskokemukset tuntuvat erityisen hyviltä ja mielenkiintoisilta siksi, että ne ovat omakohtaisia. Vaikka parhaimmillaan autenttinen muisto tai kokemus on juuri sitä, mikä tekee käsikirjoituksesta uskottavan ja toimivan, pahimmillaan ne alkavat hallita kirjoittamista. Itselleen merkityksellisistä yksityiskohdista voi olla vaikea luopua, ja ohjeen ”kill your darlings” noudattaminen voi olla vielä vaikeampaa kuin normaalisti. Versioita kirjoittaessa tästä haasteesta tosin pääsee suhteellisen helposti yli.

Kohtausten ja kuvien kirjoituksen tasolla, näkökulman kolmannella tasolla, haasteena oli löytää (kuten varmasti muissakin käsikirjoitusprojekteissa) tarpeeksi yllättäviä ja epäkonventionaalisia ratkaisuja, ja joissakin kohdissa olen mennyt edelleen siitä, missä aita on matalin. Erityisesti versioiden kirjoitusvaiheessa, kun kohtauksia kävi läpi analyttisesti, oli helppoa unohtaa lapsen maailman yllätyksellisyys ja erityisyys rakenne- ja formaattiasioiden alle.

6 Lopuksi

Henkilöhahmot syntyvät, elävät ja kuolevat kaikesta siitä, mitä kirjoittaja on kokenut, nähnyt ja tehnyt. Jokainen kirjoittaja on elämänsä aikana kokenut erilaisia elämäntilanteita ja pystyy katsomaan maailmaa eri näkökulmista.

– Vacklin 2007, 43

Opiskeluaikana olen lukenut satoja sivuja käsikirjoittamiseen liittyvää teoriaa. Tähänastisen kokemukseni mukaan teoriasta ja malleista on hyötyä erityisesti versioiden uudelleenkirjoitusvaiheessa, jolloin on pureuduttava käsikirjoituksen ongelmakohtiin. Toimii-ko rakenne koko tekstin tasolla, entä kohtauksella? Onko päähenkilön toiminnan suunta selvillä ja kirkas? Onko kirjoittaja lunastanut kaikki istuttamansa asiat ja ideat?

Edellä luomastani lapsen näkökulman kolmen tason mallista on kokemukseni mukaan eniten hyötyä siinä auki kirjoituksen vaiheessa, kun työskentely alkaa takkuilla. Sen avulla voi tarkastaa, toimiiko päähenkilö lapselle uskottavalla tavalla ja voiko kohtausta terävöittää jonkin lapsen maailmaan kuuluvan kuvakulman tai yksityiskohtan avulla.

Lapsuuden maailman erityispiirteiden pohdinnasta on hyötyä myös kaikkein tärkeimmässä käsikirjoitusvaiheessa, tarinan ja henkilöhahmon luomisessa. Kun hahmoa ja sille tapahtuvaa kertomusta pohtii useasta eri näkökulmasta, tarinaan saa mahdollisimman paljon syvyyttä.

Kjell Sundstedt kirjoittaa teoksessaan *Kirjoita elokuvaksi* (2009) käsikirjoittamisen henkilökohtaisuudesta. Sundstedtin teos käsittelee paljon käsikirjoittajan ja henkilöhahmon suhdetta ja sitä, kuinka käsikirjoittaja voi oppia tuntemaan hahmonsa, paljonko hahmosta tulisi tietää ja kuinka käsikirjoittaja voi päästä henkilöhahmonsa nahkoihin. Teoksen kirjoittajan tavoitteena onkin opettaa käsikirjoittaja kirjoittamaan hahmonsa näkökulmasta käsin.

Tärkein havaintoni käsikirjoitusprosessistani onkin se, että lapsen näkökulman luominen lähtee tarinan tasolla liikkeelle käsikirjoittajan omasta kokemusmaailmasta ja henkilöhistoriasta. Lapsuuden kokemukset tekevät meistä niitä aikuisia, joita nyt olemme, ja siksi ne ovat uniikkeja kertomuksia. Jokaisessa niistä on aineksia elokuvaan.

Lähteet

Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bordwell, David & Thompson, Kristen 2004. Film Art. An Introduction. 7th edition. New York: McGraw-Hill.

Chatman, Seymour 1978. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. London: Ithaca and London Cornell University Press.

Egri, Lajos 1946. The Art of Dramatic Writing. Maryland: Wildslide Press.

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

Field, Syd 1984. Screenplay. The Foundations of screenwriting. New York: Dell.

Koops, Willem 2003. "Imagining Childhood". In Koops, Willem & Zuckerman Michael (eds.) 2003. Beyond the Century of the Child. Cultural History and Developmental Psychology. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

McKee, Robert 1999. Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. London: Methuen.

Pesonen, Pekko 2002. Toisen housuissa. Samastuminen käsikirjoittajan näkökulmasta [verkkodokumentti]. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Saatavuus <http://www.taik.fi/elokuvantaju/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/pesonen_toisen_housuissa.jsp> (Luettu 8.3.2011.)

Snyder, Blake 2005. Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. CA: Michael Wiese Productions.

Sundstedt, Kjell 2009. Kirjoita elokuvaksi. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Rosenvall, Janne 2007. "Yksityinen ja julkinen". Teoksessa Vacklin Anders, Rosenvall Janne & Nikkinen Are (toim.) 2007. Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Vacklin, Anders 2007. "Dialogi ja subteksti". Teoksessa Vacklin Anders, Rosenvall Janne & Nikkinen Are (toim.) 2007. Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Vacklin, Anders 2007. "Henkilöhahmo". Teoksessa Vacklin Anders, Rosenvall Janne & Nikkinen Are (toim.) 2007. Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Elokuvat

Meillä asuu vallankumous (La faute à Fidel). Ranska, 2006. Ohjaus: Julie Gavras.

Pan's Labyrinth (El laberinto del fauno). Espanja-USA-Meksiko, 2006. Ohjaus: Guillermo del Toro.