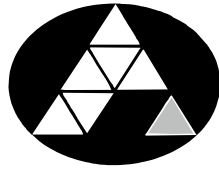


POHJOIS-KARJALAN AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma

Elina Turunen

MITEN LESBO KIRJOITETAAN

Opinnäytetyö
Toukokuu 2010



POHJOIS-KARJALAN
AMMATTIKORKEAKOULU

OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2010
Viestinnän koulutusohjelma

Länsikatu 15
80110 JOENSUU
p. (013) 260 600

Tekijä
Elina Turunen

Nimeke
Miten lesbo kirjoitetaan

Tiivistelmä

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää miten henkilöhahmo kirjoitetaan. Erityisrajauksena olivat lesbot henkilöhahmot suomalaisissa televisiosarjoissa ja elokuvissa 2000-luvulla. Lisäksi tutkittiin seksuaalisuuden ilmentymistä käsikirjoitusoppaissa.

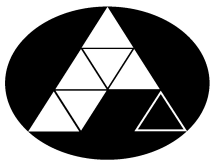
Tutkimusta varten haastateltiin käsikirjoittajia, jotka ovat kirjoittaneet lesbon henkilöhahmon ja verrattiin heidän vastauksiaan käsikirjoitusoppaisiin. Aineistona oli myös sukupuolta ja seksuaalisuutta käsitteleviä artikkeleita ja tutkimuksia.

Lesbon henkilöhahmon kirjoittaminen ei sinänsä eroa muiden henkilöhahmojen kirjoittamisesta, mutta käsikirjoittajan on hyvä ymmärtää käsityksiä seksuaalisuuden rakentumisesta toiston kautta. Seksuaalisuus ja sen esittäminen televisiosarjoissa tai elokuvissa ansaitsee tarkempaa tarkastelua myös käsikirjoittajilta, erityisesti stereotyyppien välttämiseksi.

Kieli
suomi

Sivuja 61
Liitteet 3
Liitesivumäärä 4

Asiasanat
käsikirjoittaminen, seksuaalisuus, elokuva, televisio



NORTH KARELIA
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS
May 2010
Degree programme in Communication
Länsikatu 15
FIN 80110 JOENSUU
FINLAND
Tel. 358-13-260 600

Author
Elina Turunen

Title
How to type lesbian in a screenplay?

Abstract

The purpose of this study was to investigate how to write lesbian character and how such characters are represented in Finnish movies and television series in the 21st century. Second goal was to study how sexuality is approached in guidebooks for screenwriters.

Screenwriters who have written lesbian character were interviewed and answers were compared to the guidebooks. Material also includes previous researches and other articles of the subject.

Writing a lesbian character does not differ from writing other characters but screenwriter should understand ideas of sexuality being constructed and reinforced through repetition. Sexuality and its presentation in television and movies deserves dissection from screenwriters as well, especially to avoid stereotyping.

Language
Finnish

Pages 61
Appendices 3
Pages of Appendices 4

Keywords
screenwriting, sexuality, film, television

SISÄLTÖ

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	6
2	TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA TIETOPERUSTA	7
2.1	Miksi lesboja?	7
2.2	Aiemmat tutkimukset ja termit	8
2.2.1	Stereotyyppi	8
2.2.2	Sukupuoli ja seksuaalinen suuntautuminen	8
2.2.3	Heteronormatiivisuus ja hetero-oletus	10
2.2.4	Lesbo	11
2.2.5	Tekijyys	11
2.2.6	Mediatutkimus, feministinen mediatutkimus ja queer-tutkimus	12
2.2.7	Minä tutkijana	13
2.2.8	Aiemmat tutkimukset	14
3	TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TOTEUTUS	15
3.1	Tavoitteet	15
3.2	Kirjallisuus	15
3.3	Haastattelut	16
4	HENKILÖHAHMON RAKENTAMINEN	18
4.1	Henkilöhahmon rakentamisesta	18
4.2	Syd Field: Screenplay, The Screenwriter's workbook, The screenwriter's problem solver	18
4.3	Kjell Sundstedt: Kirjoita elokuvaksi	20
4.4	Vacklin, Rosenvall & Nikkinen: Elokuvan runousoppia	24
4.5	Muu kirjallisuus	26
4.5.1	Henkilöhahmo vs. juoni	26
4.5.2	Henkilöhahmon rakentaminen	27
4.6	Henkilöhahmon sukupuoli ja seksuaalisuus käsikirjoitusoppaissa	30
5	LESBOT KOTIMAISESSA ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA	33
5.1	Seksuaaliset vähemmistöt valkokankaalla ja ruudussa	33
5.2	Käsikirjoittajien suhde teoriaan	34
5.3	Käsikirjoittajien työprosessi	36
5.4	Henkilöhahmon nahoissa vs. oma näkökulma	39
5.5	Henkilöhahmon seksuaalisuus ja lesbon kirjoittaminen	41
5.5.1	Kielletty hedelmä	41
5.5.2	Lemmenleikit	42
5.5.3	Mökki	44
5.5.4	Lapsia ja aikuisia	45
5.5.5	Lesbous käsikirjoituksessa ja muita käsikirjoittajien huomioita	47
5.6	Mielenkiintoinen henkilöhahmo	50

6	POHDINTA.....	52
6.1	Mietteitä henkilöhahmon rakentamisesta	52
6.2	Miten lesbo sitten kirjoitetaan?.....	53
6.3	Tutkimuksen tarkastelu ja jatkotutkimusmahdollisuudet	57
7	LOPUKSI	59
	LÄHTEET	60

LIITTEET

Liite 1	Kysymykset käsikirjoittajille
Liite 2	Haastatellut käsikirjoittajat
Liite 3	Elokuvien ja televisiosarjojen esittelyt

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössäni tutkin käsikirjoittajalle tarkoitettuja työkaluja henkilöhahmon luomiseksi. Miten henkilöhahmo rakentuu? Mitä työkaluja käsikirjoittajat käyttävät hahmoa rakentaessaan? Aineistona käytän erilaisia käsikirjoitusoppaita. Yritän myös selvittää, miten niissä käsitellään henkilöhahmon seksuaalisuutta.

Lisäksi haastattelen käsikirjoittajia, joiden kirjoittamat lesbohahmot ovat viime aikoina esiintyneet kotimaisessa elokuvassa ja televisiosarjoissa, heidän suhteestaan henkilö-
hahmoihin yleensä ja erityisesti lesboihin. Käsitelen myös hieman lesbouden ilmentymistä käsikirjoittajien työssä. Lopuksi pohdin aihetta omaa kirjailijuuttani sivuten. Tarkoituksena on kasvattaa tietoisuutta henkilöhahmon sukupuolen ja seksuaalisuuden merkityksestä käsikirjoitusvaiheessa ja herättää käsikirjoittaja ajattelemaan oman näkökulmansa merkitystä työssään.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA TIETOPERUSTA

2.1 Miksi lesboja?

Kiinnostukseni homoseksuaalisia henkilöitä kohtaan syntyi oman työn kautta. Samaan aikaan tuntui, että televisiossa olivat pinnalla nimenomaan naisten väliset suhteet (erityisesti *Kotikatu* (TV1), myös *Salatut elämät* (MTV3)). Etsin muita televisiosarjoja tai kotimaisia elokuvia, joissa on homoseksuaaleja henkilöitä. Niitä löytyi helposti muutama, lähinnä omien muistikuvien perusteella. Teoksia ei ole yleensä asiasanoitettu, joten Kansallisen audiovisuaalisen arkiston löydökset eivät vakuuttaneet, eikä esimerkiksi tutkimukseni kannalta keskeinen *Lapsia ja aikuisia* tule hakutulokseksi Elonetistä hakiessa asiasanalla homoseksuaalisuus tai lesbolaisuus.

Monet viralliset tiedustelut osoittautuivat suppeiksi, esimerkiksi Ylen arkistosta kerrottiin lesboja olleen vain *Mökissä* ja *Kotikadussa* (arkistonhoitajan vastaus palautteeseen, 2010). Tämä oli pettymys, koska toivoin, että televisiosarjoissa olisi ollut edes joitain lesbohahmoja saadakseni kattavampaa aineistoa. Aikarajaukseni 2000-luvun kotimainen televisio ja elokuva oli varsin laaja, esitetäänhän jo pelkästään Kotikatsomossa vähintäänkin parikymmentä uutta kotimaista draamaa joka vuosi. Oli siis turvaututtava viidakkorumpuun, jonka käyttäminen nykyaikana on onneksi nopeaa. Erilaisten keskustelupalstojen kautta sain vihjeitä ja löysin esimerkiksi YLE TV2:ssa esitetyn sarjan *Lemmenleikkejä* (2008), jonka olin itsekin aikoinani nähnyt.

Päätin rajata tutkimuksen lesboihin. Tarkoitan sanalla lesbo tässä tutkimuksessa naispuolisia henkilöitä, jotka ilmaisevat romanttisia, emotionaalisia ja/tai eroottisia tunteita samaa sukupuolta oleviin hahmoihin, vaikka monenkaan henkilöhahmon seksuaalinen identiteetti ei ole määriteltävissä vain tämän lauseen avulla. Aiemmat tutkimukset (ks. esim. Kuorikoski 2005, Santala 2007, Kekki 2001) vahvistivat ajatustani siitä, että lesbolaisuutta ja homoseksuaalisuutta käsitellään audiovisuaalisessa viihteessä eri tavalla, ja sen takia rajaus lesboihin henkilöihin tuntui tarpeelliselta. Sen lisäksi miespuolisista homoseksuaaleista henkilöistä on tehty Suomessa enemmän tutkimusta.

Lähestyin aihetta ensin valmiin teoksen ja sen esittämien henkilöhahmojen kautta, mutta koin pian sen hyvin haastavaksi, koska tällainen käsittely vaatii tausta-aineistoa mediatutkimuksesta, naistutkimuksesta ja queer-poliittisesta luennasta. Mielestäni mielenkiintoisinta olisi tutkia asiaa käsikirjoittajan työn kautta, miten lesbon henkilöhahmon kirjoittaminen eroaa muista, jos eroaa, ja miten käsikirjoittajat ovat itse tällaisen työn kokeneet. Näin välttyin vain tulkitsemasta töitä, joiden käsittely olisi voinut olla puutteellisen teoriapohjan takia suppeata ja asenteellista. Tutkimus pysyisi myös hyvin käytännönläheisenä ja tarjoaisi työkaluja itselleni ja muille käsikirjoittajille.

Ensin oli siis selvitettävä, miten henkilöhahmo ylipäänsä kirjoitetaan ja minkälaista ohjeistusta aiheesta annetaan. Lisäksi olin kiinnostunut ylipäänsä seksuaalisuuden ja sukupuolen käsittelemisestä alan kirjallisuudessa.

2.2 Aiemmat tutkimukset ja termit

2.2.1 Stereotyyppi

Dyer (2002) jakaa Walter Lippmain ajatuksia mukaillen stereotyypin järjestystä tuottavaan prosessiin, oikopolkuun, viittaukseksi ”maailmaan” ja ”meidän” arvojemme ja uskomustemme ilmauksiin. Yksilö luokittelee maailmaa tyypittelyn avulla ja se on ihmiselle luontainen ominaisuus, mutta stereotyypin yksinkertaisuus on monesti pettävää. Stereotyypin määrittelyn alle yritetään ahtaa paljon erilaisia aineksia ja ominaisuuksia. Stereotyypit pyrkivät yleensä myös vahvistamaan tiettyä oikeaksi hyväksyttyä järjestystä maailmassa ja yhteiskunnassa. On myös suuri merkitys sillä, kuka stereotyypin määrittää, kenen näkökulmasta määrittäminen tehdään. (Dyer 2002, 45-50.)

2.2.2 Sukupuoli ja seksuaalinen suuntautuminen

Arola (2008) selvittää yksinkertaistetusti eri katsantokantoja erimerkillään naisesta tiedotusopin pro gradu -tutkielmassaan *”Jos jossain vilahti lesbo, niin mä olin kiittollinen.” Haastattelututkimus median merkityksestä lesbisen identiteetin rakentamisessa:*

Essentialismin mukaan joku on nainen, koska hän on biologisesti nainen. Konstruktivismiin mukaan sen sijaan joku on nainen, koska häntä kohdellaan kulttuurissa naisena. Queerin mukaan joku ”on” nainen, koska hän rutiininomaisesti toistaa niin paljon tekoja ja eleitä, joita pidetään kulttuurissamme naiseuteen liittyvinä. (Arola 2008, 17.)

Samaan tapaan Arola (2008, 16) yksinkertaistaa näkökulmaa homoseksuaalisuuteen, jolloin essentialistien mukaan homous on kulttuurirajat ylittävä fyysinen, biologinen tai psykologinen ominaisuus, jota on aina ollut. Homoseksuaalisuudella on siis universaali ydin tai alkuperä, joka määrittää kaikkia homoseksuaaleja. Konstruktivistisen näkemykseen mukaan kyseessä on rakentunut, historiallisesti ja kulttuurisesti satunnainen, mahdollinen, muttei väistämätön ilmiö. Queer taas voisi asettua johonkin näiden väliin.

Vacklin, Rosenvall & Nikkinen (2007, 369) määrittelevät sukupuolen *Elokuvan runousoppia* -kirjan sanastossa seuraavasti:

Sukupuoli viittaa niihin käsitteellisiin eroihin, joita miellämme naisten ja miesten välillä olevan. Nämä sosiaaliset suhteet ovat tavalla tai toisella valtasuhteita. Jokainen teko ja puhe tuottavat sukupuolta. Perinteisesti feministisessä tutkimuksessa on tehty erottelu biologisen (sex) ja sosiaalisen sukupuolen (gender) välillä. Edellisen ajateltiin olevan biologinen tosiasia ja jälkimmäisen kulttuurisesti tuotettua.

Yhdysvaltalainen filosofi Judith Butler purkaa tätä jaottelua kuuluisassa teoksessaan Hankala sukupuoli ja esittää, että sukupuolta tuottavat yhteiskunnalliset valtasuhteet ja kulttuuriset diskurssit. Butlerin sukupuolifilosofian keskeinen käsite on sukupuolen *performatiivisuus*: kielellä ja ruumiillisilla eleillä muodostetaan todellisuutta. Tämä kielellä ja eleillä tekeminen perustuu toistoon. Keskeinen kysymys onkin, miten toistamme sukupuolta.

Elokuvan runousoppia pohjaa ajattelussaan Butlerin esittelemään teoriaan, joka on nykyisen queer-tutkimuksen perustana. Sitä voidaan yksinkertaistaa seuraavasti:

- Mikään osa identiteettiä ei ole pysyvä.
- Sukupuoli, kuten mikä tahansa muu osa identiteettiä, on performatiivinen, suoritettava (ei välttämättä tietoisesti valittu) ja vahvistuu toiston myötä.
- Ihmiset voivat siis muuttua.
- Kaksijakoisuus maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä on sosiaalinen konstruktio, joka rakentuu miehen ja naisen kaksijakoisuudelle - joka sekin on sosiaalinen konstruktio.
- Meidän tulisi haastaa perinteinen näkökulma maskuliinisuuteen, feminiinisuuteen ja seksuaalisuuteen. (Gauntlett 2008, 147.)

Oma tutkimukseni perustuu oletukseen siitä, että käsikirjoittaja rakentaa sukupuolen ja seksuaalisen suuntautumisen toiston kautta, ja ettei kumpikaan ole pysyvä tila vaan niiden on mahdollista muuttua.

2.2.3 Heteronormatiivisuus ja hetero-oletus

Heteronormatiivisuudessa on kysymys kulttuurin tulkitsemisesta sen uskomuksen ja illuusion varassa, että koko yhteiskunta on heteroseksuaalisuuden kyllästävä ja että kaikki ihmiset ovat kyseenalaistamatta aina heteroseksuaaleja. --- Hetero-oletus lähtee liikkeelle siitä, että heteronormatiivisessa yhteiskunnassa ihmisillä ei tule mieleenkään nähdä esimerkiksi ihmisten välisissä suhteissa muuta kuin miesten ja naisten välistä romanttista, eroottista tai seksuaalista virettä. (Karkulehto 2007, 33.)

Tässä tutkimuksessa käytän termiä heteronormatiivisuus siinä tilanteessa, kun tutkittava asia ei jätä tilaa muulle kuin heteroseksuaaliselle tulkinnalle.

Vaikka tässä tutkimuksessa käsitellään lesbouden avoimia ilmentymiä, on mielestäni asiallista tuoda esille myös Karkulehdon (2008) huomio queer-poliittisesta luennasta:

Se, että tiettyjen tekstien queer-aiheet ja -teemat eivät ole kaikille näkyvissä, ei silti tarkoita sitä, että ne olisivat sukupuoli- tai seksuaalipoliittisista merkityksistä tyhjiä tai vapaita tai että ne olisivat sukupuoli- ja seksuaalipoliittisesti jottenkin viattomia. Monesti tilanne on pikemminkin päinvastainen. Teksteissä piiloisiksi tai näkymättömiksi jäävät sukupuoli- ja seksuaalioletukset ovat usein mitä poliittisimmin virittyneitä. Näkymättömäksi jäävä poliittisuus on yleensä yhteiskunnan ja kulttuurin normien mukaista eli normatiivista tai jopa normittavaa, ja yhteiskunta ja kulttuuri tukevat normiensa mukaisten, ja kulttuuri tukevat normiensa mukaisten, normatiivisten sekä normittavien esitysten ja merkitysten näkymättömyyttä. (Karkulehto 2008, 214–215, ks. myös Karkulehto 2007, 89.)

Juuri sukupuoli- ja seksuaalioletusten näkymättömyyden takia on mielestäni tärkeää pohtia myös sitä, mitä elokuvassa ylipäättään sanotaan seksuaalisuudesta ja sukupuolesta, eikä keskittyä pelkästään lesbouteen.

2.2.4 Lesbo

Lesbolla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa naispuolista henkilöahmoa, joka jossain vaiheessa ilmaisee romanttisia, emotionaalisia ja/tai eroottisia tunteita samaa sukupuolta olevaan hahmoon. Haluaisin edelleen huomauttaa, että en katso seksuaalisen suuntautumisen oleva pysyvä olotila, enkä näin ollen rajaa lesboja esimerkiksi niihin henkilöihin, jotka toteuttavat vain yllämainittua ilmaisua.

Arola (2008) on tehnyt haastattelututkimuksen, jossa hän pyysi haastateltavia määrittelemään itsensä. Useimmat heistä eivät pitäneet sanasta lesbo. Syynä on esimerkiksi se, että sen konnotaationa on seksi eikä rakkaus. Haastateltavat käyttivät mieluummin esimerkiksi ilmaisua 'Tykkään tytöistä', joka korostaa tunnetta. "Sanaparin voi ajatella queerin hengessä kiertävän identiteettikategorioita, kun siinä ei painoteta, mikä ihminen on, vaan mistä hän pitää ja mitä tekoja hän toistaa." (Arola 2008, 69.) Arolan pro gradu -tutkielmasta löytyy lisää tietoa lesbouden, identiteetin, lesboidentiteetin ja lesbisen identiteetin samanlaisuudesta ja eroavaisuudesta.

2.2.5 Tekijyys

Tekijyys osoittautui ongelmalliseksi. Käsikirjoitus on myös siinä mielessä huono tutkimuskohde, että sitä ei ole tarkoitettu luettavaksi vaan kuvattavaksi, ja matkalla valmiiksi teokseksi siihen vaikuttaa useita eri tekijöitä ohjaajasta puvustukseen ja äänisuunnitteluun. Osa tutkittavista teoksista on kirjoittajien ohjaamia, mutta esimerkiksi Pekko Pesonen (2010) kertoi haastattelussa ohjaajan näkökulman vaikutuksesta prosessiin.

Vastustin ajatusta siitä, että tutkisin esimerkiksi vain lesboiksi identifioituneiden kirjoittajien tuotoksia. Suurin osa lesboiksi määrittelemistäni henkilöahmoista olikin miesten kirjoittamia. Mielenkiintoisempaa oli mielestäni tutkia, mistä käsitykset seksuaalisuudesta ja lesboudesta kumpuavat ja miten kirjoittajat ovat niitä käsitelleet.

Richard Dyer (2002) on teoksessaan *Älä katso* käsitellyt tekijyyden ja homoseksuaalisuuden yhteyttä ja toteaa muun muassa että tekijän paikantuminen kertoo paljon, mutta se ei kuitenkaan kerro kaikkea. "Keskeisten tekijöiden vaikutuksen ei tarvitse olla läh-

tökohta tai selitys kaikkeen, mutta sitä saatetaan tarvita jos halutaan kertoa, miten lesbo- ja homoelokuva syntyi ja miksi se sai sen tietyn muodon.” (Dyer 2002, 81-82.) Olen tutkimuksessani esittänyt kysymyksiä tekijyyteen kohdentuen, mutta mielestäni esimerkiksi käsikirjoittajan seksuaalisella suuntautumisella ei tässä tutkimuksessa ole merkitystä. Karkulehto (2007) on myös huomauttanut kirjassaan *Kaapista kaanoniin ja takaisin*, ettei queer-poliittisessa luennassa tekstien tekijöiden seksuaalisuudella tai intentioilla ole merkitystä, kun luenta on se, joka merkitykset rakentaa (Karkulehto 2007, 32).

2.2.6 Mediatutkimus, feministinen mediatutkimus ja queer-tutkimus

Kirjassaan Audiovisuaalisen kerronnan teoria Henry Bacon (2000, 11–12) pohtii taiteentutkimuksen sijaintia ja huomauttaa, että elokuvia yksittäisinä teoksia analysoivan ja elokuvan vastaanottoa tutkivan näkökulman omaavat tutkijat eivät ole aina kyenneet kommunikoidaan. Bacon huomauttaa, että vastaanottoa tutkivalla on oltava jonkinlainen oma käsitys tutkimuksessaan esille tulevista elokuvasta ja taas tekstintutkijan pitää pystyä ottamaan huomioon teoksen konteksti. Näin ollen tasapainoinen taiteentutkimus sijoittuu jonnekin näiden kahden väliin, etsimään kaikkein yleisimpiä lainalaisuuksia tai toisaalta pureutumaan asioiden historialliseen erikoislaatuiseen.

Toivon toteuttavani tällaista tasapainoista taiteentutkimusta lähestyessäni aihetta ensin puhtaasti käsikirjoittajan näkökulmasta ja sen jälkeen tutkimalla hieman sitä, miten näitä teoksia on tulkittu tai mitä niistä on mahdollista lukea. Luennassani pohjaan pitkälle feministiseen mediatutkimukseen.

Feministisessä mediatutkimuksessa pohditaan, miten maailma sukupuolittuu niin median tuotannossa, esityksissä kuin vastaanotossakin. Feministinen mediatutkimus ei ole yhtenäinen tieteenhaara tai suuntaus vaan pikemminkin näkökulma. (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006, 7.)

Feministinen mediatutkimus käsittelee muun muassa sukupuolten teknologioita, patriarkaattia, sukupuoli-ideologiaa, valtaa ja katseen suuntaa käyttäen hyväkseen feministisen tutkimuksen ja mediatutkimuksen periaatteita (Mäkelä ym. 2006, 7, 15–44).

Queer-tutkimus pohjaa pitkälti Michael Foucault’n ja Judith Butlerin ajatuksiin sukupuolesta ja seksuaalisuudesta, joista osaa on esitelty jo luvussa 2.2.1. Queer-

tutkimuksesta on Suomessa käytetty muun muassa termiä *pervo*, joka ei kuitenkaan ole saanut suurta suosiota sanan negatiivisten konnotaatioiden takia (Karkulehto 2007, 90-91). Queerin ydintä on identiteettejä kuvaavien käsitteiden kyseenalaistaminen (Karkulehto 2007, 29) ja yleensäkin vastakarvaan lukeminen.

Voisin väittää toteuttavani Karkulehdon (2008, 208) esittelemää queer-poliittista luentaa, jolle on hänen mukaansa ominaista se, että se ”sisältää ja sekoittaa keskenään henkilökohtaisen ja tunteet, teoreettisen ja järjen sekä poliittisuuden ja eetoksen tilassa tai paikassa, jota kutsumme tekstiksi”. Iloisen sekamelskan joukosta toivon nousevan muutamia yleisiä totuuksia, tai ainakin kysymyksiä.

2.2.7 Minä tutkijana

Toki seikat kuten sosiaalinen tausta, ikä, sukupuoli, sukupuolinen suuntautuneisuus jne. ohjaavat elokuvan arvottamista sekä moraalisisessä että esteettisessä mielessä, mutta tavallisesti ne eivät vaikuta siihen, miten elokuvia kohtuullisen paljon nähnyt katsoja mieltää itse tarinan. (Bacon 2000, 14)

Karkulehto (2008, 214) kertoo queer-luennan edellyttävän lukijaltaan tutkimus-, konteksti- ja historiatietoutta sekä tietoutta tutkimusten ja niiden kontekstien aikapaikallisuudesta. ”Myös lukijan teoreettisella ja sukupuoli- ja seksuaalipoliittisella positiolla, joka on puolestaan väistämättä monellakin tapaa sidoksissa hänen tunteisiinsa, on tietysti merkityksensä.”

Koska lähestyn aihetta hieman epätieteellisestä kulmasta, on minun mielestäni määriteltävä itseni aiheen tutkijana. Olen esimerkiksi opiskellut käsikirjoittamista, ja voin verratä käsikirjoitusoppaissa annettuja neuvoja omaan työskentelyyni. Toisaalta olen 30-vuotias nainen, selkeästi herkistynyt queer-luennalle henkilökohtaisten kiinnostusten takia ja jaan uskomuksen siitä, etteivät sukupuoli ja seksuaalisuus ole annettuja vaan muuttuvia. Samantyyppistä ongelmatiikka on mielenkiintoisesti purkanut Tuula Juonen kirjassaan *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia* (2002, 70-73).

2.2.8 Aiemmat tutkimukset

Niina Kuorikoski on tutkinut television lesbopresentaatioita 2000-luvulla *L-koodi-* ja *Älä kerro äidille* -sarjojen kautta. Valitettavasti molemmat tutkimuskohteet ovat ulkomaisia, mutta Kuorikosken työ toimi itselleni sekä innoittajana että välillä väärään suuntaan viejänä. Kuorikosken tutkimuksesta jäi pitkäksi aikaa mieleeni elämään muun muassa tieto siitä, että lesbot on usein kuvattu väkivaltaisina, kärsivinä uhreina tai naisina, jotka palaavat heteroseksuaalisuuteen elokuvan lopussa tai sarjan edetessä (Kuorikoski 2005a, 1). Kuorikosken artikkeleiden myötä sukelsin maailmaan, josta pinnalle pääseminen oli välillä vaikeaa. Kuten aiemmin totesin, henkilöhahmojen tutkiminen puhtaasti vastaanottajan näkökulmasta tai lesboidentiteetin rakentamisen välineenä ei alun alkaenkaan ollut mielestäni kiinnostavin lähestymistapa. Kuorikoski tarjosi kuitenkin hienon alun tälle seikkailulle ja johdatti edelleen muiden lähteiden äärelle.

Anu Koivusen esimerkki elokuvan queer-feministisestä luennasta teoksessa *Sukupuoli-show* (Koivunen 2006, 80–106) käsittelee elokuvaa *Lapsia ja aikuisia* ja hyödynsinkin esimerkkiä haastattellessani elokuvan käsikirjoittajaa Pekko Pesosta. Teokset *Uusin silmin – lesbinen katse kulttuuriin* ja *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia* avasivat yleisesti ottaen Suomessa tehtyä tutkimusta lesboudesta ja lesboista.

3 TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TOTEUTUS

3.1 Tavoitteet

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää erilaisia tapoja kirjoittaa henkilöahmo ja löytää työkaluja käsikirjoittajalle. Tarkoituksena on myös tarkastella sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmenemistä käsikirjoitusoppaissa. Lisäksi pohdin hieman lesbouden esittämistä 2000-luvun kotimaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa.

Tutkimus pohjautuu kirjalliseen aineistoon ja haastatteluihin. Tutkin käsikirjoitusoppaita löytääkseni yleisiä ohjeita henkilöahmon rakentamiseksi ja hieman myös sitä, miten niissä käsitellään sukupuolta ja seksuaalisuutta. Etsin yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia eri oppaiden välillä ja vertaan niitä haastattelujen kautta saatuun kuvaan käsikirjoittajien työskentelystä. Tutkimuksesta on todennäköisesti eniten hyötyä käsikirjoittajille. Se saattaa tarjota mediatutkimukselle vähemmän käytetyn näkökulman lähestyessään aihetta käsikirjoittamisen kautta.

3.2 Kirjallisuus

Käsikirjoittamista prosessina on tutkittu varsin vähän. Kuten Pesonen (2002, 5) Taide-teollisen korkeakoulun lopputyössään toteaa, käsikirjoitusoppaat eivät ole tieteellistä tutkimusta, vaan niiden lähtökohta on hyvin käytännöllinen. Tässä mielessä ne taas sopivat tutkimukseni lähdeteoksiksi, onhan tavoitteenani selvittää, miten käsikirjoittaja rakentaa henkilöahmon.

Olen käyttänyt lähteinäni useita eri käsikirjoitusoppaita. Valitsin tarkemman tutkimuksen kohteiksi kolme kirjaa tai tekijää. Ensimmäisenä on pitkän linjan käsikirjoitusopettaja Syd Field, jonka teos *Screenplay* on julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1979. Sen jälkeen sitä on päivitetty ja sarjassa on ilmestynyt myös muun muassa *The Screenwriter's Workbook* (1998) ja *The Screenwriter's Problem Solver* (2006). Syd Field edustaa voimakkaasti hollywoodilaisen, aristoteelisen draaman näkökulmia.

Toinen valintani oli Kjell Sundstedtin *Kirjoita elokuvaksi* (2009). Sundstedt on ruotsalainen pitkän linjan käsikirjoittaja, dramaturgi, ohjaaja, leikkaaja ja opettaja. Hän edustaa pohjoismaalaista, kokenutta näkökulmaa. Hän kirjoittaa myös pitkälti omien havaintojensa pohjalta eikä siis vertaudu suoranaisesti mihinkään muuhun käsikirjoittamisen teoriaa käsitelleeseen kirjailijaan.

Kolmas teos on kotimainen *Elokuvan runousoppia* (2007), jonka ovat kirjoittaneet Anders Vacklin, Janne Rosenvall ja Are Nikkinen. *Elokuvan runousoppia* on omien sanojensa mukaan ensimmäinen syventävä suomenkielinen elokuvakäsikirjoittamista käsittelevä oppikirja. Kirja eroaa Sundstedtin teoksesta siinä, että se ei lähesty aihettaan vain omakohtaisen kokemuksen kautta vaan kokoaa yksiin kansiin oppeja monista eri lähteistä, sopivasti sovellettuna Suomen oloihin.

Lisäksi olen käyttänyt lähdeteoksiani muita käsikirjoittamisen ja mediatutkimuksen perusteoksia, kuin myös aiemmin tehtyjä tutkimuksia aiheesta.

3.3 Haastattelut

Saadakseni selville, miten suomalaisen elokuvan ja televisiosarjojen kohdalla hyödynnetään käsikirjoitusoppeja, päätin haastatella käsikirjoittajia. Aiheen rajauksen takia haastateltavaksi valikoitui käsikirjoittajia, jotka ovat 2000-luvulla kirjoittaneet lesbon henkilöhaahmon. Heitä ovat Pekko Pesonen, Aleksi Bardy, Sirpa Reiman, Nina Kiiskinen ja Miikko Oikkonen.

Haastattelutavoiksi valikoituivat henkilökohtainen haastattelu ja sähköpostihaastattelu. Henkilökohtaisen haastattelun etuna on tutkimustilanne, jonka etenemistä olisi voinut muokata ja hankkia samalla syventävää tietoa (Hirsjärvi & Hurme 2008, 35). Ideaalia olisikin ollut haastatella kaikkia henkilökohtaisesti, mutta se ei valitettavasti ollut mahdollista. Sähköpostihaastattelua varten oli mietittävä tarkat kysymykset, vaikka jotkut haastateltavista tarjosivat mahdollisuutta tehdä tarkentavia kysymyksiä myöhemmin esimerkiksi puhelimitse. Kirjoitettuna kysymykset on toisaalta mahdollista lukea useita kertoja, joten hiottu sanamuoto voi johtaa paremmin jäljille kuin puhuttu. Pitääkseni

aineiston mahdollisimman vertailukelpoisena pyrin henkilökohtaisissa haastatteluissa esittämään kysymykset alkuperäisinä ja tarkentamaan vasta, jos haastateltava sitä pyysi.

Haasteina oli myös käsikirjoittajien taito kuvata omaa työprosessiaan, mikä on olennaista tutkittaessa henkilöhahmon rakentamista. Pyrin löytämään sen verran yleisluontoisia kysymyksiä, että erilaiset työprosessit mahtuvat niiden alle muistaen kuitenkin koko ajan painotukseni.

Henkilöhahmon seksuaalisuuteen liittyviä kysymyksiä oli kahdestakymmenestä neljästä kirjoittamista koskevasta kysymyksestä vain seitsemän. Tässä kohtaa olin tarkkana aihe-rajaukseni ja näkökulmani kanssa; mielestäni ei ole tärkeää tietää käsikirjoittajan henkilökohtaista suhtautumista homoseksuaaleihin, mutta onnistuin silti muotoilemaan kysymykset niin, että vastaajien oli mahdollista ottaa kantaa asiaan.

4 HENKILÖHAHMON RAKENTAMINEN

4.1 Henkilöhahmon rakentamisesta

Henkilöhahmon erottaminen juonesta ei ole aina ole yksinkertaista tai edes välttämätöntä, kuten myöhemmin huomaamme. Se tekee toisaalta henkilöhahmon rakentamisen kaavan määrittelymisen entistä vaikeammaksi. Tässä luvussa tutkin erilaisten käsikirjoitusoppaiden lähestymistapaa henkilöhahmoon. Pyrin tietoisesti pysyttelemään poissa rakenteen ja/tai juonen alueelta. Kohtuullisen kattava katsaus rakennemalleihin löytyy *Elokuvan runousoppia* -kirjan liitteistä (Vacklin ym. 2007, 387-400). Samastuttavaa henkilöhahmoa havitteleville suosittelen tämän tutkimuksen lisäksi Pekko Pesonen Taide-teollisen korkeakoulun lopputyötä *Toisen housuissa. Samastumisen käsikirjoittajan näkökulmasta* (2002).

4.2 Syd Field: *Screenplay, The Screenwriter's workbook, The screenwriter's problem solver*

Syd Fieldin *Screenplay* on yksi ensimmäisistä varsinaisista käsikirjoitusoppaista. Sen ensimmäinen painos on julkaistu vuonna 1979, joten se on yhtä vanha kuin tämän tutkimuksen tekijä.

Kirjassaan *Screenplay* Syd Field esittelee luvussa 1 lyhyesti myöhemmin kuuluisaksi tulleen paradigmansa, kolminäytöksisen elokuvan rakenteen. Jo tätä ennen Field (1984, 8) määrittelee käsikirjoitusta seuraavasti: se kertoo ihmisestä tai ihmisistä, paikassa tai paikoissa, tekemässä omaa juttuansa. Hänen mukaansa kaikki käsikirjoitukset toteuttavat tätä perusajatusta. Ihminen on henkilö ja oman jutun tekeminen on toimintaa.

Field siirtyy hyvin nopeasti aiheen kautta henkilöhahmon rakentamiseen. Field antaa perusneuvoja ja muistuttaa myös, että on erilaisia tapoja rakentaa henkilöhahmo. Henkilön sisäinen maailma on aika syntymästä elokuvan alkuhetkeen, ulkoinen taas alkaa samalla kuin elokuva ja päättyy sen mukana. Ulkoinen maailma on prosessi, joka paljastaa henkilöhahmon. (Field 1984, 27.)

Field (1984, 28) kehottaa pohtimaan ensin henkilön sisäistä maailmaa, toisin sanoen elämäkertaa, menneisyyttä. Sen jälkeen on hyvä tutkia lähtötilannetta, henkilön nykyistä elämäntilannetta. Field muistuttaa, että henkilöhaahmon on oltava suhteessa muihin ihmisiin ja asioihin. Kirjoittaja ei voi paljastaa mitä ei tiedä, mutta siinä on ero, tuntee henkilöitä ja miten henkilön saa paljastettua paperilla. Käsikirjoittajan tulee tietää, mistä hän kertoo (Field 2006, 7). Field kirjoittaa myös henkilöhaahmon tarpeesta saavuttaa jotain käsikirjoituksen aikana ja esteiden luomisesta tavoitteiden tielle.

Kaksi pääasiaa kappaleessa ovat ”tunne henkilöhaahmosi” ja ”henkilöhaahmo paljastuu toiminnan kautta” (action is character), mutta Field ei silti anna varsinaisia työkaluja henkilöhaahmon rakentamiseen lukuun ottamatta listaa taustoja tutkivista kysymyksistä. Tosin Field (1984, 26) onnistuu samalla antamaan yksiselitteisiä ohjeita, kuten ”täytyy valita yksi päähenkilö” määrittelemättä tarvetta siihen ja sulkemalla näin pois kaiken muun kuin tyypillisen kolminäytöksisen rakenteen mahdollisuuden.

Field (1984, 35–37) esittelee kahvikuppiteoriaansa, jossa kahvi on sisältöä ja kuppi kontekstia. Kuppi eli konteksti muodostuu henkilöhaahmon tarpeesta saavuttaa jotakin, elämäkerrasta ja ulkoisista olosuhteista, eli henkilön nykyisestä elämäntilanteesta ja maailmasta. Kahvia eli sisältöä taas edustaa henkilöhaahmon näkökulma.

Fieldin (1984, 37–39) mukaan henkilöhaahmo muodostuu tämän näkökulmasta, asenteesta, tavasta toimia tai tunteesta, joka paljastaa henkilön mielipiteen. Henkilöhaahmo on yhtä kuin luonteensa ja ennen kaikkea käytöksensä. Mitä henkilöhaahmo tekee, sitä hän on. Käytös on toimintaa.

Tarinan aikana on myös hyvä oppia jotain uutta henkilöhaahmosta. Kaikki kumpuaa kuitenkin elämäkerrasta, menneisyydestä löytyvät kaikki yllä mainitut seikat. Voi olla hyvä kirjoittaa 20–50 sivua, kunnes henkilöt alkavat olla tuttuja ja kertoa kirjoittajalle miten he toimivat ja puhuvat. Henkilöiden voi antaa tehdä mitä he haluavat ja luottaa kirjoittajan kykyyn valikoida ja ohjata tapahtumia. Henkilöhaahmot saattavat muuttaa tarinan kulkua ja sen tulisi antaa tapahtua. Se voi olla virhe, mutta myös onnekas sattuma. Aina on sallittua kirjoittaa uudelleen. (Field 1984, 40–41.)

Luvussa 5 Field (1984, 44–58) kuvailee tavan, jolla hän on käsikirjoituskurssin opiskelijoiden kanssa rakentaneet tarinan henkilöstä lähtien. Se on sinänsä hyvä yritys purkaa käsikirjoittajan työtä jotenkin (hieman samaan tapaan kuin David Mamet kirjassaan *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä* (2001)), mutta esimerkki voi silti johtaa harhaan. Siitä jää mielestäni puuttumaan käsikirjoittajan ääni, syy tehdä käsikirjoitus. Tällainen esimerkki yksinkertaistaa prosessia ja voi viedä käsikirjoittajan taistelemaan rakenteellisten asioiden kanssa sisällön sijaan.

Kirjoittajaa saattaa lohduttaa tieto siitä, että hän on itsensä paras lähdemateriaali ja jos onnistuu kehittämään ongelman, voi myös ratkaista sen (Field 1984, 40). Field ei kuitenkaan anna varsinaisia ratkaisumalleja, ei edes kirjassaan *The Screenwriter's problem solver*, joka tuntuu suurimmaksi osaksi vain toistavan *Screenplayn* ajatuksia ajankohtaisemmin esimerkein.

Field (2006, 26, 31) kommentoi myöhemmässä teoksessaan rakennetta ja numeroiden mukaan kirjoittamista (käännekohtien sijoittumista tietyille sivuille) ja vertaa sitä kontekstiin, joka pitää sisällään kaiken elokuvaan kuuluvan. Field pohjaa siis edelleen vahvasti aristoteeliseen draaman rakenteeseen; ilman rakennetta ei ole elokuvaa.

4.3 Kjell Sundstedt: Kirjoita elokuvaksi

Sundstedt (2009, 93) aloittaa kirjansa kertomalla kohtaamisestaan Ola Olssonin dramaturgian kanssa:

Olin leikkaamassa elokuvaa televisiolle ja kurssin jälkeen rakensin elokuvan heti uudestaan ja seurasin sitä dramaturgista maalia, jonka olin juuri oppinut a:sta ö:hön. Lyhyesti sanoen, lopputulos ei ollut lainkaan hyvä. Minun oli pakko leikata filmi vielä kerran, vaikka en ymmärtänyt oikein miksi. Paljon myöhemmin ymmärsin, ettei elokuvani ollut perinteinen ”kuka voittaa” –tarina. Yritin puristaa elokuvan muottiin, johon se ei sopinut, enkä voinut muuta kuin epäonnistua.

Sundstedtin (2009) mukaan ”Kuka voittaa” - tarinat rakentuvat klassiselle dramaturgiselle rakenteelle, jossa useimmiten on vastakkain kaksi voimaa, tahtoa. Voimien välinen kamppailu johtaa lopulliseen välien selvittelyyn, jossa ratkaistaan kuka voittaa ja kuka häviää. (Sundstedt 2009, 303-304.)

Sundstedt ei pohjaa tekstiään mihinkään aiempaan teokseen tai teoriaan vaan enemmänkin peilaa yleisiä uskomuksia omien töidensä kautta. Esimerkiksi juonen ja henkilö-hahmon eroon Sundstedt ottaa kantaa sanomalla, että henkilökohtaisesti hän uskoo, että ne tulee synnyttää siten, että ne ovat elävässä vuorovaikutuksessa. Myös vaihtelu voi olla hyvästä. ”Väitän, että yleisöä kiehtoo eniten sisäinen kamppailu ja kypsymisprosessi, jotka myös sitovat kokonaisuutta yhteen.” (Sundstedt 2009, 138, 188, 229.)

”Jos käsikirjoituksessasi on ihmisiä, voimme heti todeta, että tärkeämpää on se, ketkä ovat mukana, kuin se, mitä oikeastaan tapahtuu.” Näin Sundstedt (2009, 187) antaa suuren painon henkilöahmolle. Heti alkuun hän kehottaa kirjoittajaa menemään henkilöahmojen sisään ja olemaan heidän kanssaan draaman sisällä. On oltava oikeasti osallinen, kirjoittaa ”sen kanssa”, ei ”siitä”. (Sundstedt 2009, 15–16.)

Sundstedt muistuttaa käsikirjoittajaa myös elokuvan ainutlaatuisesti foorumista:

Käsikirjoittajana sinun pitää kuitenkin olla tietoinen siitä, että todellisuus on enemmän läsnä elokuvassa kuin esimerkiksi teatterissa tai radioteatterissa. Teatterissa aikuinen näyttelijä voi väittää muutamalla sanalla olevansa viisivuotias, astronautti ja asuvansa keskiaikaisessa kylässä Ukrainassa. Merkillistä kyllä teatteriyleisö todennäköisesti hyväksyisi tämän. Elokuvassa on hankalampi manipuloida aikaa ja tilaa. (Sundstedt 2009, 48.)

Sundstedtin (2009, 188–191) mukaan suurin osa elokuvista perustuu toiminnalle, ja tilanteet muokkaavat henkilöahmoa. Lisäksi henkilöahmoa luovat kohtaamiset ja suhteet muihin henkilöahmoihin sekä hänen reagointinsa näihin. Sundstedt lisää vielä suhteen rekvisiittaan, miljööseen, dialogiin ja jopa hahmon nimeen. Henkilöahmon ensivaikutelma on tärkeä. Siinä voidaan huomata henkilöahmon hallitsevimmat piirteet, jotta tarpeen mukaan voidaan määritellä muita.

Riippuu kunkin omasta ratkaisusta, kuinka paljon henkilöahmostaan tulee tietää. Suuri määrä tiedosta on kokonaisuuden kannalta täysin epäolennaista. Yleisö rakentaa joka tapauksessa henkilöahmoa omien ennakkokäsitystensä perusteella, joten henkilöahmosta ei tarvitse sanoa kaikkea, jotta yleisö voisi kokea sen ehyeksi ja värikkääksi. Päinvastoin Sundstedt kehottaa jättämään hahmoon valkoisia alueita, ettei siitä tulisi

liian täydellistä. Henkilöhahmon motiivit voivat olla tiedostamattomia, epäselviä tai moniperustaisia. (Sundstedt 2009, 193, 203, 204.)

Sundstedt (2009, 194) varoittaa, että jos henkilöhahmosta tehdään täydellinen psykologinen rakennelma, siitä häviää irrationaalinen, näennäisen todenmukainen aines, ja henkilöhahmosta tulee hengetön. Hänen mukaansa tällaista yksilöpsykologisoitua harrastetaan mielellään erityisesti amerikkalaisissa elokuvissa.

Sitä paitsi hyvin ajateltu psykologinen analyysi harvoin riittää. Sielu on suurempi kuin vallalla oleva tieto ihmisen psyykestä. Ja juuri tässä kohdassa taide on vahvoilla. Sen avulla voi hahmottaa sitä, mitä ei voi selittää esimerkiksi mielipideartikkelissa. (Sundstedt 2009, 195.)

Kaikki tarinat eivät tarvitse psykologisesti syvennettyjä henkilöhahmoja (Sundstedt 2009, 190). Esimerkiksi puhtaassa sadussa tai eepissä, lyirisessä ja elokuvallisessa elokuvassa tai näiden risteämissä ei välttämättä tarvita sisäisiä prosesseja eikä sikäli myöskään ”psykologisoitua” (Sundstedt 2009, 139).

Henkilöhahmot löytyvät usein omista kokemuksista tai esikuvista, jotka kirjoittaja tuntee hyvin. Kirjoittaja heijastaa kaiken omaa minuuttaan vasten, mutta ei välttämättä aina samoin tai yhtä paljon. Henkilöhahmo voi olla kaukana tekijänsä minuudesta, mutta viitekehyksiä pitäisi luultavasti aina olla. Niitä voi saavuttaa taustatutkimuksella ja etsimällä omasta elämästään vastaaventyypisiä tilanteita. Henkilöhahmoja ei silti ole välttämätöntä täysin ymmärtää tai hyväksyä. Henkilöhahmon ei siis tarvitse olla kokonaan ymmärrettävissä tai selitettävissä. Sundstedt täsmentää vielä myöhemmin, että jokaisen henkilöhahmon tahto on hyvä sen itsensä näkökulmasta. (Sundstedt 2009, 16–17, 191–192, 217.)

Sundstedt (2009, 202) vaikuttaa itsekin kokeneen ilmiön, jossa henkilöhahmot saavat oman elämän ja hämmästyttävät sekä itsensä että käsikirjoittajansa. Tällaisissa tilanteissa hän kehottaa jatkamaan kirjoittamista rakenteesta riippumatta, koska elävä henkilöhahmo ei esikuvansa ihmisen tavoin noudata dramaturgian abc:tä tai matemaattisia prosesseja. Sundstedt (2009, 29) muistuttaa vielä käsikirjoittajaa siitä, että käsikirjoituksen totuus voi olla vain kirjoittajan. Taustatutkimuksesta huolimatta tapahtumien ja henkilöhahmojen tulkinta on lähtöisin kirjoittajasta itsestään.

Sundstedt esittelee myös kysymyslistan henkilöhahmon rakentamista varten, mutta huomauttaa heti perään, että listan perusteella kirjoitetusta voi tulla mielenkiintoinen henkilö, joka ei enää eläkään käsikirjoituksessa. Yhdeksi mahdolliseksi työkaluksi Sundstedt esittelee hahmon seuraamista vuorokauden ajan. mitä hän tekee, minkälaisessa ympäristössä liikkuu ja niin edelleen. Miljöön ja maailman suhdetta henkilöhahmoon voi tarkastella myös kohtaustasolla, miten tuttu tai vieras ympäristö vaikuttaa hahmoon. Sen lisäksi kohtaustasoinen seuranta henkilöhahmon tahdonsuunnasta ja sen tietoisuudesta voi auttaa. (Sundstedt 2009, 195–199.)

Henkilöhahmoa ja miljöitä tulisi lähestyä kuin tutkimusmatkailija, avoimin silmin. Hyvä keino on myös rakentaa käsikirjoitukseen tiiviitä lähikuvia eli hetkiä, jolloin yleisö voi lähestyä hahmoa kahden kesken, puhtaasti tunteella, olla reilusti puolesta tai vastaan. (Sundstedt 2009, 199, 201.)

Sundstedt esittelee myös muutamia henkilöhahmofunktiota, vaikka huomauttaakin, että mallit voivat aina olla vaarallisia. Jos henkilöhahmot ovat olemassa vain funktionaalisessa suhteessa juoneen, he kuolevat heti kun ovat toteuttaneet tehtävänsä. Henkilöhahmojen funktioiden määrittelemisen matemaattisesti ei ole tarkoituksenmukaista, mutta teoreettisten ajatusten osaamisella on etunsa. Jokaiselle funktiolle ei tarvita omaa henkilöhahmoa, hahmojen tulee olla toisistaan eriäviä, jokaisen henkilöhahmon tulisi olla osa premissiä¹ ja jokaisella pitäisi olla konflikti ainakin yhden henkilöhahmon kanssa. (Sundstedt 2009, 207–208.) Sundstedt kannattaa ulkoisen vastustajan sijaan sisäistä antagonismia, jolloin vastavoima on päähenkilössä itsessään (Sundstedt 2009, 222–223).

Sundstedt kuvailee myös käsikirjoittajalle kiitollista, niin sanottua Hitchcockhenkilöhahmoa, joka on kuin joku yleisöstä, haluaa suurta draamaa elokuvissa ja mahdollisesti unissaan, mutta ei oikeasti. Hän haluaa takaisin rauhalliseen kotikoloon, pois kaaoksesta, mutta hänet pakotetaan olemaan rohkea ja kehittymään. (Sundstedt 2009, 212–213.)

¹ Sundstedtin (2009, 114) mukaan premissi on lyhyesti sanottuna yhteenveto tarinan ajatussisällöstä, keskuseidasta. Se on väittämä, joka todennetaan toiminnan myötä.

4.4 Vacklin, Rosenvall & Nikkinen: Elokuvan runousoppia

Elokuvan runousoppia määrittelee itsensä siis ensimmäiseksi suomenkieliseksi syventäväksi elokuvakäsikirjoittamista käsitteleväksi teokseksi. Kirja lähestyykin henkilöhahmon rakentamista aika pitkälle havainnoinnin kautta. ”Riittää, että katsoo.” (Vacklin ym. 2007, 15)

Vacklin kumppaneineen ei esitä tässä vaiheessa enää suuria ja mullistavia näkökulmia henkilöhahmon rakentamiseen². Kirja ei pohjaa niin paljon rakenteeseen kuin Syd Fieldin teokset vaan lähestyy enemmän Sundstedtin ajattelua siinä, että käsikirjoituksen pohjan luovat henkilöt ja henkilöiden väliset suhteet. Henkilön luonteen lisäksi kulloinkin ympäristö vaikuttaa hänen reaktioihinsa. Juoni taas koostuu henkilöhahmon tunteista ja reaktioista sekä tapahtumasarjasta, joka paljastaa ne. Käsikirjoittajan on kirjoitettava henkilön läpi, ei hänen vierestään. (Vacklin ym. 2007, 71, 264, 313.)

Konkreettisesti henkilöhahmon rakentamista lähestytään yksityiskohtien kautta. Henkilöhahmo paljastaa itsensä toiminnallaan, mutta häntä voidaan koodata vaatteiden, äänimaailman, musiikin tai jopa eläimen kautta, jolloin hahmoon liitetään jokin helposti tunnistettava ominaisuus edellä mainittujen avulla. Myös nimi kantaa mukanaan merkityksiä, jotka eivät ole niin ilmeisiä. (Vacklin ym. 2007, 16–19.)

Taustatarinalla on merkitystä. Se ohjaa henkilöhahmon käytöstä, mutta voi olla myös metodi, jolla valotetaan ja syvennetään henkilöhahmoa. Kirjoittaja ei kuitenkaan saa psykologisoida, diagnosoida tai patologisoida henkilöitään tai heidän motiivejaan liikaa. Mikään selitys ole koskaan riittävä. Mitä enemmän kirjoittaja jättää katsojan tulkinnan ja päättelyn varaan, sitä enemmän katsoja osallistuu elokuvaan ja draaman rakentamiseen. Ei ole olemassa totuutta ja tyhjentävää selitystä henkilöstä, on vain tarinoita. (Vacklin ym. 2007, 24, 27, 69.)

Henkilöhahmoon tutustumisen prosessi voi olla seuraava: henkilön nimeäminen, katsominen, kuunteleminen, tutustuminen, rakastuminen ja lopulta henkilöhahmona olemi-

² Huomaa, että Sundstedtin kirjan ruotsinkielinen painos on ilmestynyt ensimmäisen kerran vuonna 2005 eli kaksi vuotta ennen Elokuvan runousoppia. Elokuvan runousopin lähdeluetteloissa mainitaan Syd Fieldin teoksia, mutta ei Sundstedtia.

nen, mutta se ei välttämättä tapahdu tässä järjestyksessä. Henkilöhahmoa ei tule rakentaa mekaanisesti vaan hoivaamalla ja antamalla tilaa kasvaa. (Vacklin ym. 2007, 42.)

Vacklin kumppaneineen antaa myös viitteellisiä ohjeita henkilöhahmon rakentamiseksi, kuten Ola Olssonin roolifunktioita, Henry Jamesin valaisuteoriaa ja enneanagrammeja. Kirja käsittelee myös tietoisuuden tasoja. Ongelmatilanteissa se kehottaa leikittelemään henkilöhahmon ominaisuuksilla, vaihtamaan sukupuolta, ammattia tai ikää uusien asioiden paljastumiseksi. (Vacklin ym. 2007, 52–53, 59–63, 264–265, 312.)

Kirja pureutuu kahta aiempaa terävämmin näkökulma-asiaan ja pitää asettumista henkilöhahmon nahkoihin tärkeänä. Käsikirjoittaja ei voi suhtautua asenteellisesti henkilöhahmoonsa, koska silloin hän välittää katsojalle oman suhtautumistapansa henkilöhahmon näkökulman sijaan. Kirjoittajan on rakastuttava henkilöhahmoihinsa, myös pahoihin ja näytettävä tarina ja maailma hahmon silmin. Hahmon näkökulma ei välttämättä ole sama kuin kirjoittajan, vaan katsoja voi ymmärtää kirjoittajan näkökulman vasta nähtyään koko elokuvan. Silloin toivottavasti selviää myös elokuvan teema, se mistä on kyse. (Vacklin ym. 2007, 23, 28–29, 31)

”Näkökulman ottaminen edellyttää erilaisten uskomusten, mielipiteiden, tunteiden, koulutuksen, ideologioiden, uskontojen, sukupuolen ja filosofisten suuntauksien ymmärtämistä” (Vacklin ym. 2007, 31). Voidakseen nähdä henkilöhahmon silmin tulee käsikirjoittajalla siis olla paljon perustietoutta tämän maailmasta.

Myös *Elokuvan runousoppi* esittelee orkestroinnin käytön mahdollisuuden hahmojen ominaisuuksien ja keskinäisen tasapainon löytymiseksi. Siinä sivutaan myös kiintiöhahmoa, jonka tehtävänä on edustaa tiettyä yhteiskuntaluokkaa. Sellaisen käyttö voi toisinaan olla suotavaa, mutta henkilöstä ei saa tulla niin sanottua token-hahmoa, joka on mukana vain jonkin ominaisuutensa takia, vaan on rakennettava kokonainen henkilöhahmo. (Vacklin 2007, 46–47.)

Kirjassa käsitellään stereotyyppisiä ja niiden syntymistä käsikirjoituksiin. Tässä painotetaan jälleen kirjoittajan tiedostavuutta; hänen tulee tietää minkälaiset stereotypiat ovat vahingollisia, toimivatko stereotypiat käsikirjoituksen, yhteisön tai ihmisten hyväksi vai heitä vastaan ja mahdollisesti pyrkiä rikkomaan niitä. Siinä peräänkuulutetaan myös

käsikirjoittajan yhteiskunnallista velvollisuutta pureutua yhteisöllisiin pelkoihin ja asenteisiin sekä vaikuttaa niihin. (Vacklin ym. 2007, 66–68.)

4.5 Muu kirjallisuus

4.5.1 Henkilöhahmo vs. juoni

Elokuvan tai ohjelman rakennetta voi lähteä hahmottamaan monella tavalla. Kirjoittajilla on erilaisia metodeita; jotkut aloittavat tarinasta, toiset teemasta tai henkilöiden elämäkerroista. Perusstrategioita on kaksi, henkilökeskeinen ja juonikeskeinen lähestymistapa. (Aaltonen 2002, 104.)

Kirjassaan *Käsikirjoittajan työkalut* Aaltonen (2002, 104) jatkaa: henkilökeskeisessä lähestymistavassa kirjoittaja miettii henkilöittensä ulkoiset ja sisäiset piirteet, luonteet, henkilösuhteet ja elämänvaiheet mahdollisimman valmiiksi ennen kuin alkaa kirjoittaa itse käsikirjoitusta.

Juonikeskeinen lähestymistapa on henkilökeskeistä tavallisempi. Siinä lähdetään liikkeelle juonen punoutumisesta, sen sommittelusta ja rytmittämisestä. Henkilökuvat syntyvät, hioutuvat ja tarkentuvat juonen vaatimusten mukaan. (Aaltonen 2002, 105.) Samaa linjaa noudattavat monet käsikirjoitusoppaat, jotka palaavat argumenteissaan aina Aristoteleen *Runousoppiin* (2000) saakka.

”Kumpi on tärkeämpi? Juoni vai rakenne?” McKeen mukaan Aristoteles punnitsi asiaa ja päätteli, että tarina on tärkeämpi henkilöhahmon tullessa vasta toisena (McKee 1998, 100). McKee itse kuitenkin päätyy seuraavanlaiseen lopputulokseen: ”We cannot ask which is more important, structure or character, because structure is character, character is structure. They’re the same thing, and therefore one cannot be more important than the other.” (McKee 1998, 100) Hän on siis sitä mieltä, että henkilöhahmo on yhtä kuin rakenne ja toisinpäin. Toista ei ole ilman toista, eikä toinen voi olla toista tärkeämpi. Samaa mieltä on Sidney Lumet (2004, 43): ”Hyvässä draamassa henkilöhahmojen ja tarinan pitää sekoittua huomaamattomasti”.

Myös Hiltunen (1999, 49) pohjaa huomioitaan Aristoteleeseen: Juoni ja luonne ovat Aristoteleen mielestä läheisessä yhteydessä toisiinsa. Se, millaisten henkilöiden onni kääntyy, vaikuttaa ratkaisevasti henkilön tuottamaan tunnereaktioon katsojissa. Ei siis ole samantekevää, millaiselle henkilölle juoni tapahtuu.

4.5.2 Henkilöhahmon rakentaminen

Kirjoittajilla on erilaisia tapoja lähestyä henkilöhahmojaan ja niiden rakentamista. Monet käsikirjoitusoppaat antavat ohjeita listojen muodossa, kuten kirjassa *The screewriter's bible*, joka luettelee kymmenen erilaista kohtaa tavoitteista ja esteistä taustatarinan kautta vahvoihin sivuhenkilöihin (Trottier 1998, 36–51)

Moni käsikirjoittaja pohjaa hahmonsä huomioihin oikeista ihmisistä, tutuista ja ennen kaikkea itsestään. Henkilöhahmo syntyy yleensä käsikirjoitusprosessin alkuvaiheessa, mutta on vielä kovin hahmoton. Toiset kirjoittajat lähestyvät henkilöitä toiminnan, toiset dialogin kautta. (Duran & Meibach 2004, 25–27.) Henkilöhahmo saattaa olla jo olemassa jonkun toisen projektin puitteissa ja muuttua kyseistä tarinaa varten (Hirvonen 2004, 67).

Kirjassa *Käsikirjoittaminen* Jarmo Lampela kuvaa *Sairaana kauniin maailman* henkilöiden rakentumista:

Ja kun Ippe oli syntynyt, syntyi rinnalle myös Papu. Syy oli se, etten ollut hahmotellut tarinaa yhtään. Perusajatuksena oli, että minulla on kaksi Katajanokalla asuvaa kaveria, jotka ovat velkaantuneet huumekekeilunsa takia. --- Seuraava askel oli rakentaa molemmille perhetausta ja hahmottaa poikien määrävimmät luonteenpiirteet. Sekä Ippen että Papun taustalle ilmestyivät eronneet vanhemmat. (Hirvonen 2004, 67.)

Tässä kohtaa Lampela viistää käsikirjoittajalle tuttua, mutta vaikeasti selitettävää ilmiötä. Eronneet vanhemmat ”ilmestyvät” taustalle. Mistä he oikeastaan tulivat? Lampela selittää, miksi päätyi moiseen ratkaisuun, miksi se on tarinan kannalta hyvä, mutta silti se jää yhtä kaikki ilmestymisen tasolle. (Hirvonen 2004, 67–68.) Hieman myöhemmin Lampela kuvaa, miten sivuhenkilö Mia ”ui käsikirjoitukseen puolivahingossa”. Jälleen

Lampela käyttää sanaa ”ilmestyä” Mian yhteydessä, henkilöhahmo tuli käsikirjoitukseen vain yhteen kohtaukseen auttajaksi.

Ennen kirjoittamisen alkua Miaa ei ollut olemassa. Mia jäi, koska käsikirjoittajana panin hänet käyttäytymään yllättävästi ja käytöksellään henkilöhahmo lunasti paikkansa käsikirjoituksessa. Matkan varrella mukaan tulleelle Mialle oli tietenkin kirjoitettava tausta ja luonne, joten Mia sai poikia rankemman menneisyyden. (Hirvonen 2004, 69.)

Lampela siis kirjoitti Mian mukaan tarinaan ennen kuin hän kehitteli henkilöhahmolleen taustatarinan.

Miten henkilöhahmo voi lunastaa paikkansa käsikirjoituksessa käytöksellään, jos hän on käsikirjoittajan luomus? Se on yksi niistä asioista, jotka ovat osittain mysteerejä kirjoittajille itselleenkin. Paul Lucey pohtii asiaa, ja toteaa, että osa henkilöhahmojen kirjoittamisesta tehdään hiellä ja osa kuvittelemalla. Hikistä työtä on taustatarinan tai historian kirjoittaminen. Kirjoittaminen kuvittelemisen kautta taas vaatii sen, että olemme kirjoittajina alttiita kaikelle, mitä hahmo yrittää, tekee, tuntee tai ajattelee. Lucey tunnustaa myös sen, että toisinaan voimme kontrolloida hahmon kehittymistä, mutta (onnen ollessa myötä) henkilöhahmo murtautuu vapaaksi ja käyttäytyy itsenäisesti ja rohkeasti. Sitä odottaessa hän kehottaa kirjoittajaa työskentelemään henkilöhahmon kehittymiseksi esimerkiksi tuottamalla sivukaupalla turhaa tekstiä. (Lucey 1996, 144–145, 146.)

Kirjoittajat saattavat myös miehittää roolit ystävillään, näyttelijöillä tai aiemmilla henkilöhahmoilla. Tämä on yleistä ja suositeltavaakin varsinkin käsikirjoituksen varhaisessa vaiheessa, koska se mahdollistaa juonen summittaisen kehittämisen ja jättää tilaa henkilöhahmon rakentamiselle myöhemmin. Se voi myös helpottaa kirjoittajaa näkemään henkilöhahmon. (Lucey 1996, 22, 29; Duran & Meibach 2004, 28–29.) Tosin Jay Fasano toteaa kirjassa *Ask the pros* (2004), että liian monissa hänen viime aikoina lukemissaan käsikirjoituksissa henkilöhahmot ovat suoraan toisista elokuvista ja televisiosarjoista, joten kosketus todellisuuteen kannattaa säilyttää (Duran & Meibach 2004, 26).

Liiallinen ohjeiden noudattaminen voikin johdattaa ”kumiankkakoulukuntaan”, jota Sidney Lumet kuvailee seuraavasti: ”Joku vei kerran häneltä kumiankan, ja sen takia hän on mielenvikainen murhamies.” Lumet jatkaa, että hänen mielestään henkilöhahmon tulee hahmottua nykyisen toimintansa kautta ja psykologisten vaikuttimien pitää

paljastua käytöksen kautta elokuvan edetessä. Lumet muistuttaa vielä, että jos kirjoittajan täytyy lausua syyt ääneen dialogin kautta, on jotain vialla siinä, miten henkilö on kirjoitettu. (Lumet 2004, 50–51.) On mielenkiintoista, että Lumet'n mukaan vika on silloin nimenomaan henkilössä, ei juonessa tai tarinassa.

Henkilöiden on oltavia eläviä ja mielenkiintoisia. Heillä on tavoite, jonka saavuttamisen tielle tulee esteitä. Näiden esteiden selvittäminen paljastaa katsojalle henkilön luonteen. Hänen reaktionsa ja toimintansa kriisien aikana vaikuttavat siihen, millaisena me henkilön näemme. Luonteen pitää myös olla johdonmukainen eikä henkilön toiminnassa saa tapahtua perusteettomia muutoksia. (Aaltonen 2002, 54–55.)

Rosma tarkentaa toiminnan määritelmää muistuttaen, että se tulee ymmärtää väljästi. Teko- tai puhetapa, aikomus tai toiminnan tulos riittää kommentoimaan henkilöä. Henkilöiden suhtautuminen toisiinsa määrittelee heitä myös helposti, ihmisillä toimivat eri tavoin eri tilanteissa. Näin saadaan helposti aikaan kolmiulotteinen hahmo. (Rosma co. 1984, 51–52; McKee 1998, 377.) Toiminnan osuudesta henkilöahmosta kirjoittaa myös Linda Cowgill kirjassa *Ask the pros* (2004, 185): ”Yhtä tärkeää kuin toiminta on toiminnan tulos ja henkilöiden reaktiot siihen. Se on usein draaman sydän.”

McKee (1998, 103) huomauttaa, että pinnallisia, yksiulotteisia ihmisiä on olemassa, mutta he ovat tylsiä. Katsoja ei kiinnostu henkilöahmoista, joilla ei ole täyttymättömiä tavoitteita tai piilotettuja intohimoja. Meidän on mentävä henkilöahmomme sisälle, katsottava maailmaa henkilöahmon silmin, koettava tarina hänen näkökulmastaan, kuin olisimme itse tuo henkilöahmo. Voidaksemme siirtyä tuohon subjektiiviseen ja erittäin kuvitteelliseen näkökulmaan meidän täytyy tutkia tarkasti henkilöahmoamme. (McKee 1998, 136.)

McKeen (1998, 375) mukaan henkilöahmo ei ole yhtä kuin ihminen, vaan todellisuutta suurempi. Henkilöahmo on hänen mielestään ikuinen ja muuttumaton siinä missä ihmiset muuttuvat koko ajan. Seuraavassa hetkessä McKee muistuttaa, että ihmiset harvoin, jos koskaan, ymmärtävät itseään ja jos niin on, he ovat siitä huolimatta kykenemättömiä selittämään täysin itseään. Sen lisäksi selittäminen on usein tylsää. (McKee 1998, 377.)

Kukaan ei estä käsikirjoittajaa tekemästä taustatutkimusta henkilöhahmojen kohdalla. Se voi koostua haastatteluista, artikkeleista, kirjoista, aiemmista elokuvista, museoista, mistä tahansa mistä saa asiaan liittyvää tietoa. Tällaisella on erityisesti merkitystä, jos henkilöllä on harvinainen ammatti tai elokuva muuten sijoittuu tarkasti määritettyyn maailmaan, esimerkiksi tiedeyhteisöön. (Field 2006, 101–105.) Tutustuminen ihmisen käyttäytymistä ja psykologiaa koskeviin tutkimuksiin voi myös olla hyödyllistä (Lucey 1996, 147, 159).

Ja jotkut asiat eivät ikinä vanhene, kuten seuraavakin Aristoteleen sitaatti osoittaa:

Luonteenkuvauksissa samoin kuin tapahtumien yhteenliittämisessä on aina pyrittävä välttämättömään tai todennäköiseen niin, että on välttämätöntä tai todennäköistä, että tietynlainen henkilö puhuu tai tekee tietynlaista ja että tapahtumat seuraavat toisiaan välttämättöminä tai todennäköisinä. On siksi selvää, että juonten loppuratkaisujen tulee johtua itse juonista eikä yllättävästä välintulosta. (Aristoteles 2007, 174.)

4.6 Henkilöhahmon sukupuoli ja seksuaalisuus käsikirjoitusoppaissa

Käsikirjoitusten maailma toistaa monessa Aristoteleen oppeja, niitä on tulkittu useita kertoja ja suurin osa länsimaisista käsikirjoitusoppaista pohjaa niihin. Osaltaan Aristoteleen ajatusmaailma on vanhentunut, kuten alla oleva esimerkki naisen asemasta osoittaa.

Luonteisiin liittyy neljä seikkaa, jotka on otettava huomioon. Yksi on ylitse muiden: luonteiden on oltava hyviä. Luonteenpiirteet tulevat esiin aikaisemmin sanotun mukaisesti siinä tapauksessa, että puhe tai toiminta osoittaa henkilön päättäneen jotakin; luonne on hyvä, jos päätös on hyvä. Tämä on mahdollista kaikissa ryhmissä: esimerkiksi nainen voi olla hyvä ja orja voi olla hyvä, vaikkakin edellinen ehkä alempiarvoinen ja jälkimmäinen täysin arvoton. Toiseksi luonteiden on oltava sopivia. Luonne voi olla miehekäs, mutta naiselle ei sovi olla miehekäs tai tarmokas. (Aristoteles 2000, 174.)

The screenwriter's bible (Trottier 1998, 41) kyselee kohdassa Näkökulma ja asenteet henkilön näkemyksestä elämästä: ”Mikä on henkilösi näkemys rakkaudesta? Miten hän näkee vastakkaisen sukupuolen? Mikä on henkilösi asenne vanhenemiseen? seksiin? sateeseen?” Vaikka seksi mainitaan erikseen, asettaa aikaisempi kysymys lukijan (tai käsikirjoittajan) heteromuottiin, kun mainitaan vastakkainen sukupuoli.

Syd Field antaa hänkin käsikirjoittajalle työkaluiksi listan kysymyksiä. Hän mainitsee henkilöhahmon toisella vuosikymmenellä seksuaaliset kokemukset ja ensirakkauden, myöhemmin rakkaussuhteet ja niiden määrän. Seuraavaksi hän tosin kysyy naimisiinmenosta ja aloilleen asettumisesta samassa lauseessa. Field jakaa henkilöhahmon ominaisuudet ammatillisiin, henkilökohtaisiin ja yksityisiin puoliin (professional, personal and private). Kirjoittaessaan henkilön henkilökohtaisesta elämästä Field onnistuu toistamaan heteronormatiivisia oletuksia määritellesään mahdolliset parisuhdeolomuodot (naimaton, naimisissa, leski, eronnut, asumuserossa) mutta käyttää myös sukupuolineutraalia sanaa ”kumppani” (partner), jättäen tilaa muullekin kuin heteroseksuaaliselle parisuhteelle. (Field 2006, 101–102.) Seksuaalisesta suuntautumisesta ei silti löydy mainintaa, vaikka kirjassa käytetään yhtenä esimerkkinä elokuvaa *Brokeback mountain* (2005). Juonta kuvattaessakin käytetään sanaa suhde (relationship), ja tunteet jaotellaan fyysisiin ja emotionaalisiin. Lähimmäs homoseksuaalisuuden mainitsemista Field pääsee käyttäessään sanaa ”queer” kuvatessaan yhden henkilöhahmon lapsuusmuistoa. (Field 2006, 216–217.) Syystä tai toisesta Field ei halua nostaa elokuvan henkilöiden homoseksuaalisuutta esille.

McKee listaa henkilöhahmon ominaisuuksia aloittaen iästä ja älykkyysosamäärästä siirtyen heti seuraavaksi sukupuoleen ja seksuaalisuuteen (McKee 1998, 100). Seksuaalisuudesta ei ole muuten juuri mainintoja, mikä jättää tilaa sekä kirjoittajalle että heteronormatiiviselle perusoletukselle vastakkaisten sukupuolten välisistä suhteista.

Paul Lucey hädin tuskin mainitsee sukupuolta tai seksuaalisuutta kirjassaan *The Story Sense* (1996). Hän huomauttaa, että kirjoittajan on mahdollista päättää hahmonsa sukupuolesta, iästä, olemuksesta ja muista piirteistä, ilmeisesti olettaen kirjoittajan pystyvän itse päättämään nämä ”muut piirteet”. (Lucey 1996, 148) Sukupuoleen hän palaa myöhemmin ohjatessaan nimeämään sivuhenkilöt selkeästi sukupuolisidonnaisilla nimillä väärinkäsitysten välttämiseksi (Lucey 1996, 270).

Tomi Leino hyödyntää kirjassaan *Sanoista eläviä kuvia* (2003) arkkityyppejä ja sankarin matkaa. Arkkityypeistä kertoessaan hän tuo esille seksuaalisuuden merkitystä:

Muodonmuuttajana on usein Sankarin vastakkaisen sukupuolen edustaja. Tällöin muodonmuuttaja tuo tarinaan ihmisen seksuaalisuuden. Näin katsoja voi käsitellä omaa seksuaalisuuttaan Muodonmuuttajan kautta.

Tähän kategoriaan kuuluvat ennen kaikkea femme fatale (kohtalokas nainen) ja homme fatale (kohtalokas mies). Nämä edustavat tarinassa uhkaa. Tämä uhka voi jopa tuhota päähenkilön, jollei hän kykene rakentamaan jonkinlaista suhdetta kyseiseen arkkityyppiin. Seksuaalista uhkaa voi tietenkin varioida mielin määrin unohtamalla perinteisen seksuaalikäsityksen ja sukupuoliroolit. (Leino 2003, 70.)

Valitettavasti Leino ei avaa asiaa yhtään enempää esimerkiksi sukupuoliroolien osalta, mutta se on silti oivaltava huomio aikana, jolloin kotimaisessa tuotannossa rooleilla leikkittely oli vielä varsin vähäistä.

Elokuvan runousoppia käsittelee seksuaalisuutta ja sukupuolta useassa kohdassa ja on siis sisällyttänyt alan termejä myös sanastoonsa (ks. myös kappale 2.2.1). Sanat sukupuoli ja seksuaalisuus löytyvät jopa sisällysluettelosta. Kirjassa käsitellään henkilöiden yhteydessä seksuaalista jännitettä ja sukupuolirooleja esimerkiksi tunteiden kirjoittamisen sekä julkisen ja yksityisen yhteydessä. (Vacklin ym. 2007, 220, 269.) Sankarin matkan yhteydessä tuodaan esille sen saamaa sukupuolikritiikkiä, joka osittain vastaa esipuheen lupaukseen ottaa huomioon kirjoittajan sukupuoli (Vacklin ym. 2007, 13, 57).

Kirjoittaja on vastuussa siitä, millaisia käsityksiä sukupuolesta hän haluaa esittää ja toistaa. Hänen tulee miettiä, vahvistaako hänen käsikirjoituksensa vallitsevia valtasuhteita vai kyseenalaistaako se ne. (Vacklin ym. 2007, 369.)

Näitä poikkeuksia lukuun ottamatta suurin osa käsikirjoitusoppaista on nähdäkseni kirjoitettu heteronormatiivisesta näkökulmasta, joka vaikennee seksuaalisuudesta.

5 LESBOT KOTIMAISESSA ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA

5.1 Seksuaaliset vähemmistöt valkokankaalla ja ruudussa

Vaikka homoseksuaaliset teot poistettiin rikoslaista 1971 ja homoseksuaalisuus sairausluokituksesta 1981, pysyi ”homoseksuaaliseen kehottaminen” rangaistavana rikoslain nojalla aina vuoteen 1999. Ei liene sattumaa, että ensimmäiset homoseksuaaliset henkilöhahmot marssivat televisioon vuosituhaten vaihteessa (Kekki 2001, 272). Rekisteröity parisuhde tuli mahdolliseksi vuonna 2001. Vuoden 2006 lakiuudistuksen aikoihin käytiin kiivasta keskustelua siitä, tulisiko hedelmöityshoidot kieltää yksinäisiltä naisilta ja naispareilta, vaikka se oli sitä ennen ollut mahdollista. Viimeisin muutos lainsäädännössä on vuodelta 2009, kun perheen sisäisen adoption kieltäminen parisuhdelaista. (Seta 2010, 6–7.)

Nämä lakipykälät antavat hieman osviittaa homoseksuaalien oikeuksista heteroseksuaaleihin nähden. On kuitenkin hyvä muistaa, että toisten mielestä avioliitto on hetero-oletus, eikä siten edes tavoiteltava asia, vaan halutaan esimerkiksi etsiä vaihtoehtoisia tapoja olla perhe. (Ks. esim. Arola 2008, 72–73.)

Kuorikoski (2005a, 1) kirjoitti, että lesbojen representaatiot ovat televisiossa edelleen melko harvinaisia eikä tilanne ole juuri muuttunut tuon jälkeen. Halusin silti tutkia henkilöhahmoja, jotka mielestäni ovat ongelmitta tulkittavissa lesboiksi. Tutkimukseni kohteeksi soveltuvia elokuvia tai televisiosarjoja löytyi yhdeksän kappaletta.

Jäljelle jääneet pitkät elokuvat ja niiden käsikirjoittajat ovat

- Lapsia ja aikuisia – miten niitä tehdään (Pekko Pesonen, 2004)
- Kielletty hedelmä (Aleksi Bardy, 2009)
- Skeleton crew (Tero ja Tuomo Molin, 2009)
- 8 päivää ensi-iltaan (Perttu Leppä, 2008)
- Den stora resan (Camilla Roos, 2006)
- Pelon maantiede (Auli Mantila, 2000).

Televisiosarjoja löytyi kolme (jätin suoriltaan pois jatkuvajuoniset sarjat, koska niitä tehdään usean käsikirjoittajan voimin):

- Mökki (Nina Kiiskinen ja Sirpa Reiman, 2010)
- Lemmenleikkejä (Miikko Oikkonen, 2008)
- Venny (Liisa Urpelainen, 2003).

Naiskirjoittajien vähyys yllätti, enkä sen tähden halunnut käyttää kirjoittajan sukupuolta valintaperusteena. Rajasin tutkimukseni ulkopuolelle adaptaatiot, kuten Pelon maantied ja Venny. Tutkimuksen tarkemmaksi kohteeksi valikoitui siis viisi varsin tuoretta teosta tai oikeammin niiden käsikirjoittajat.

Seuraavien lukujen kaikki kommentit ovat vuonna 2010 tehdyistä haastatteluista, ellei tekstissä toisin mainita. Nauhoitettujen haastattelujen lainauksia on muokattu yleiskielen suuntaan sisältöä muokkaamatta. Yksittäisissä sanoissa käytettävät lainausmerkit on yleensä poimittu haastattelusta ja sanamuoto vastaa tällöin haastateltavan valintaa.

5.2 Käsikirjoittajien suhde teoriaan

Käsikirjoittajat tuntuvat suhtautuvan varsin järkevästi oppaisiin ja niiden sanomaan. Sirpa Reiman tunnustaa lukeneensa vain yhden varsinaisen käsikirjoittamisoppaan, mutta tutustuneensa sen lisäksi Aristoteleen runousoppiin ja valmiisiin käsikirjoituksiin. Myös Nina Kiiskinen suosii hyvien käsikirjoitusten lukemista.

Alexi Bardy pitää Story’ä hyvänä, mutta suhtautuu kriittisesti McKeen yritykseen rakentaa kokonainen mekanistinen selitysmalli tarinalle. Syd Fieldiä hän sen sijaan vihaa, koska katsoo hänen johtavan kirjoittajaa harhaan, väärille poluille, ajattelemaan rakenne edellä ja jättää vastaamatta niihin kysymyksiin, jotka kirjoittaessa ovat todellisia. Linda Segerin teoksissa Bardy arvostaa kokemuksen ja osaamisen tuomaa näkemystä ja taitoa olla mekanisoimatta kirjoittamisen mystiikkaa.

Miikko Oikkonen tunnustaa suurkuluttavansa erilaisia oppaita. Hänen suhtautumisensa säännöttämiseen on hyvin kaksijakoinen: asioiden yksinkertaistaminen on kepeää luetavaa, mutta oppaat saattavat auttaa yksioikoisuudestaan huolimatta työn keskellä, eivät tosin välttämättä aina kirjoittajien tarkoittamalla tavalla.

Oikkonen lisää:

Oma mantrani on, että em. teokset itse asiassa tarjoavat avaimia ainoastaan tarinankerronnan pintatason ymmärtämiseen ja käsittelyyn (hahmot, juoni, kerronta ja dramaturgia). Muun muassa Wassermanin lyhyt näytelmämuotoinen dialogi Kertomisen taito avaa ovia jo hiukan syvemmälle tarinankerronnan saloihin (sisällöllisen näkökulmat, kertojan oma ääni ja väittämän yllätyksellisyys). Dramaturgian, juonen ja hahmojen alla piilee paljon psykologiaa, vaikuttamista, syvätason kerrontaa, tyylittelyä ja tekijän omaa kielioppia sekä maailmaa, joita nuo jenkkiläiset teokset eivät juuri koskaan avaa. Kertomisen taito onkin mielestäni jotain paljon syvätahoisempaa kuin vain oppaiden tarjoamat opastukset perusdramaturgian alkulähteille.

Samaan tapaan tuntuu ajattelevan Pekko Pesonen, joka on kulkenut pitkän tien käsikirjoitusoppaiden kanssa. Hän näkee monet oppaat hyviksi klassisen tarinankerronnan kannalta, ja on sitä mieltä että käsikirjoittamista voi opiskella, mutta oppaat eivät ole mitään yksinkertaisia avaimia onneen vaan enemmän työkaluja.

Haittana Pesonen pitää sitä, että alkaa tehdä käsikirjoitusta rakenteen kautta ja kuvittelee kaiken toimivan, koska se toimii teoriassa. Pesonen kertoo, että nuorena tuli tarve kاپinoida koko teoriaa vastaan ja sitten seuraavaksi vaihe, jossa teoria ja tarinan struktuuri olivat hirvittävän keskeisiä, hallitsevia, kunnes ne sisäistyivät alitajuntaan. Nyt niitä ei tarvitse erikseen ajatella vaan ne tulevat selkärangasta; ideoita ei tarvitse pakottaa johonkin muottiin, vaan niissä on jo syntyessään hyvän klassisen tarinan ominaisuuksia tai rakenteita. Myös Pesonen saattaa selaila oppaita kirjoitusprosessin aikana, mutta ei tunnusta mitään erityistä suosikkia tai koulukuntaa.

Kysyin myös muista kirjoittamista käsittelevistä teoksista, jotka ovat olleet käsikirjoittajalle hyödyllisiä, mutta ainoastaan Oikkonen vastasi tähän yhtään syvemmin ja kertoi lukevansa esimerkiksi sosiaalipsykologiaa, visuaalista mytologiaa ja tieteellisiä kirjoja. Oikkosen mielestä tekijöiden tulee olla ”sivistyneitä, lukeneita ja alaansa mahdollisimman laajalla perspektiivillä tutustuneita”.

5.3 Käsikirjoittajien työprosessi

”Luulen että tämä vastakkainasettelu on aiheuttanut maailmassa paljon vahinkoa”, huomauttaa Aleksis Bardy kysyessäni tunnustautumisesta juoni- tai henkilövetoiseksi kirjoittajaksi. Kysymys oli osittain provokatiivinen, ja Reiman, Kiiskinen ja Pesonen tunnustavatkin tuntevansa molemmat työtavat. Kiiskinen huomauttaa, että hänen kaikki tarinansa lähtevät liikkeelle aiheesta tai kysymyksestä. Myös Oikkonen allekirjoittaa tämän: “Kiinnostun ensin jostakin teemasta, aiheesta tai yksittäisestä oivalluksesta. Tämän ympärille alkaa kehittyä erilaisia hahmoja ja erilaisia juonikuvioita.”

Pekko Pesonen tunnustaa olevansa matkalla juonivetoisesta kirjoittajasta henkilövetoiseen suuntaan.

Kokemus on ollut sellainen, että sellaiset elokuvaideat, jotka on lähteneet vahvasti knoppi tai ajatusleikki edellä, on olleet tosi tuskaisia projekteja. Moni niistä on ajautunut umpikujaan sen takia, että ei ole generoitunut tarpeeksi selkää päähenkilöä, jolla on joku aktiivinen tahdonsuunta.

Pesonen on siis omien sanojensa mukaan oppinut kantapään kautta, että elokuva kertoo viime kädessä aina jostain henkilöstä. Pesonenkin pitää erottelua juoni- ja henkilövetoiseen jollain tavalla keinotekoisena, ja toistaa haastattelussaan samoja ajatuksia kuin Aleksis Bardy seuraavassa:

Henkilö on yhtä kuin tapahtumat, joihin hän joutuu. Tapahtumat paljastavat henkilön. Henkilö aiheuttaa tapahtuman. Tarinoissa voi toki vaihdella hyvin kiinnostava juoni (rikos, seikkailu) tai kiinnostavat henkilöt (kamaridraama), mutta tämä jaottelu on erittäin ulkokohtainen. Hyvä henkilö ilmenee koko matkan ajan, koettelemusten mittaan, eikä 1. näytöksessä esiteltynä, kuten niin usein "henkilövetoisissa" tarinoissa ajatellaan.

”Ilman hahmoja ei ole tarinaa”, lisää vielä Oikkonen.

Sirpa Reiman kuvailee työprosessinsa tyhjentävästi: ”juonen kehittäminen, konseptin kirjoittaminen, treatmentin/ kohtausluettelon kirjoittaminen ja lopuksi ensimmäinen aukikirjoitettu versio” ja mainitsee uskovansa niiden pysyvän osapuilleen samanlaisina.

Kiiskisen prosessi noudattelee samaa kaavaa: “Ensin tulee se kysymys tai väittäjä vaikkapa saunanlauteilla tai unettomina öinä, sitten synopsis, treatment ja 1. käsikirjoitusversio. Sen jälkeen versioita tulee niin monta kuin on tarpeen.” Välillä hän tekee useamman treatment-version ennen varsinaista käsikirjoitusta, joskus toisinpäin, mutta periaatteessa vaiheet pysyvät samoina.

Pekko Pesonen aloittaa kirjoittamisensa synopsisesta, joka saattaa venähtäessään ylittää treatmentin mittoihin, vaikka Pesonen väittääkin olevansa epävarma niiden erosta. Pesonen pidättelee itseään pitkään ennen varsinaista kirjoitusvaihetta ja viipyilee synopsisen ja treatmentin parissa. Ongelmien ilmetessä hän palaa synopsisen pariin ja pitää sitä hyvin hyödyllisenä työkaluna käsikirjoittajalle, koska se paljastaa kaikkein karuimmalla tavalla, onko kirjoittajalla tarinaa vai ei.

Alexi Bardy taas listaa prosessinsa ideoinnista treatmentin kautta synopsiseseen, ja tähdentää vielä järjestyksen olevan nimenomaan tämä. Bardy kuvaa myös työssään esiintyviä kahta päämoodia, jotka ovat taiteilijan luova vaihe ja insinöörin korjaava vaihe. Ne toistuvat syklisesti läpi koko työn eri vaiheiden. ”Viimeinen työvaihe on käsikirjoitus, josta pari ensimmäistä versiota kirjoitetaan luovan itsekriittömän hulluuden varassa ja lopuksi korjataan.” Bardy on huomannut, että aikaa myöden ajattelun merkitys on painottunut ja kirjoittamaan käydessä ajatukset ovat pidemmällä.

Taustatarinan kirjoittaminen henkilöille jakaa kirjoittajia aika lailla. Bardy ei tunnusta kirjoittavansa sellaisia juuri lainkaan, koska hänen mielestään henkilön tulee ilmetä itse elokuvassa. Pesonen taas katsoo, että on hyvä tietää, mistä ihminen tulee, mutta vaarana on, että kirjoittaja harhautuu kuvittelemaan henkilöhahmossa näkyvän sellaisia asioita, joita siellä ei ole. Pesonen ymmärtää, että ideana on tehdä joku tyyppi todellisemmaksi luontevasti, mutta henkilön pitäisi silti paljastua tarinassa.

Oikkosen voisi väittää lähestyvän asiaa kokonaan toisesta suunnasta:

Valjastan hahmot ensin erilaisten persoonallisuuspsykologisten tulkintojen mukaan kantamaan harteillaan ns. psykologisesti uskottavaa toimintamallia. Esimerkiksi kretschmeriläinen malli (vaikka aikansa elänyt malli onkin) tyrkyttää hahmoille heti käytöstapoja, motiiveja ja itseilmaisun keinoja. Jotta voi tietää, minne hahmot ovat menossa, heillä tulee olla historia. Yleensä hahmon taustat ovat se olennaisin katalysaattori tulevalle toiminnalle. Lemmenleikeissä

taustatarinoista tuli myös osa itse tarinaa eli taustoja tuodaan esille toiminnan motivoijana.

Tämänhetkisessä työssään televisioon Oikkonen on kirjoittanut hahmot ja heidän taustansa historiikiksi asti ennen kuin juonia on edes mietitty. (Tässä kohtaa on hyvä huomauttaa, että kirjoittajat eivät kaikki kirjoita samaan formaattiin ja he ovat vastanneet esiteltyjen teostensa lähtökohdista.)

Henkilöhahmoihin tutustuminen tapahtuu eri kirjoittajilla eri tavoin. Sirpa Reiman kertoo: ”Koska kirjoitin Mökin yhdessä toisen kirjoittajan kanssa, tutustuimme henkilöihin keskustelemalla heistä monen monituiset tunnit”. Reiman ja Kiiskinen molemmat käyttävät itsestään kuvausta intuitiivinen käsikirjoittaja ja Kiiskinen huomioikin jopa unilla ja alitajunnalla olevan ison merkityksen työskentelyprosessissa. Henkilöhahmojen rakentamisessa hän pohjaa elämäkokemuksensa ja paperille asti valikoituvat hahmot hengittävät jo aika pitkälti omin voimin.

Alexi Bardy tutkii henkilöidensä todellisuutta näiden ympäriltä, ammattia, asuinalueita, puhetapaa. Hän miehittää rooleja satunnaisesti. Useimmiten hänelle syntyy henkilöistä mielikuvia, jotka eivät ole kytköksissä näyttelijään, vaan yleensä johonkin pinnallisesti tunnettuun ihmiseen, jolle voi kuvitella muut ominaisuudet.

Pesonen on huomannut, että näyttelijämielikuvasta voi olla apua, mutta ei juutu siihen tai puutu roolitukseen, joka on Pesosen mielestä ohjaajan työ. Hän on kirjoittanut paljon ilman roolitustakin, mutta saattaa käyttää omia ystäviään, tuttaviaan, julkisuuden henkilöitä tai elämäkerran kautta löytynyttä kuvaa hahmosta.

”Kyllä, lähes aina”, on Kiiskisen vastaus roolituskysymykseen, mutta hän jatkaa: ”Eri asia on, onko ohjaaja omasta miehityksestä samaa mieltä.” Kiiskinen nosti työvaiheiden kohdalla esiin myös niin sanotun adoptiokeskustelun, jossa käsikirjoitus luovutetaan ohjaajalle. Olettaisin, että roolitusta ruoditaan siinä yhteydessä.

Sirpa Reiman tai Miikko Oikkonen eivät miehittä hahmoja käsikirjoituksen aikana. Oikkonen avaa asiaa kertomalla, että hahmojen on täysi oikeus kehittyä millaisiksi he ovatkaan kehittymässä. Sen sijaan hän kirjoittaa käsikirjoitusta uusiksi roolituksen jälkeen.

Mahdollisuus tällaiseen on tietysti riippuvainen käsikirjoittajan osuudesta harjoitus- ja kuvausvaiheessa.

5.4 Henkilöhahmon nahoissa vs. oma näkökulma

Kaikki haastatellut toteavat, että henkilöhahmojensa motiiveja pitää ymmärtää, vaikka ei niitä hyväksyisi. Inhotut tai halveksitut henkilöhahmot eivät toimi. Aleksis Bardy tarkentaa:

Voin vihata henkilöä ja olla eri mieltä henkilön kanssa, mutta kaikki henkilöt ovat "minuja" – minun täytyy tajuta miksi heistä tuntuu oikealta ja välttämättömältä toimia kuten he toimivat. Jos he toimivat alhaisesti, minun täytyy itse löytää itsestäni tuo alhaisuus.

Bardy käyttää tätä myös keinona välttääkseen asenteellisuutta: pitää yrittää tajuta, että jokainen on oikeassa omassa itsessään; “ja sitä kautta että minun täytyy voida löytää kaikki motiivit sisältäni, edes lievinä”.

Hahmojen ymmärtäminen toimii siis keinona välttää asenteellisuutta heitä kohtaan. Reiman nostaa tässä kohtaa esille taustatarinan merkityksen työssään, sen kautta hän oppii ymmärtämään henkilöhahmojaan ja heidän motiivejaan paremmin.

Kiiskinen taas pyrkii ”rakastamaan” henkilöitään jostain tulokulmasta. Pesonen jatkaa:

Ennen kaikkea kysymys on siitä, että ymmärtää henkilöitään, on jokin psykologinen teoria tai ainakin joku haju siitä miksi se haluaa sitä mitä haluaa. -- Kaikki kuitenkin lähtee siitä että sun pitää ymmärtää sitä tyyppiä että miksi se toimii näin. Toisaalta voi olla komediahahmo, josta on vaan havainto tai joka käyttäytyy huvittavalla tavalla ristiriitaisesti, mut että silloinkin on joku analyysi.

Lisäksi Pesonen sympatisoi hahmojansa ja nauraa heidän kautta itselleen.

Henkilöhahmon nahkoihin uiminen on toisille helpompaa kuin toisille. Reiman ei näe siinä mitään ongelmaa. Bardy huomauttaa, että yleensä ongelmaa ei ole. Jos on, se tarkoittaa, ettei tarinaa ole mietitty tarpeeksi pitkälle vaan vaatii miettimistä, muutosta, ratkaisua, että hahmojen ymmärtäminen sujuisi vaivattomammin.

Oikkonen kuvailee ihastuvansa henkilöihinsä kovin helposti. Hän ei ole vielä löytänyt estoja tai esteitä “sukeltaa sormeilemaan hahmon sisuskaluja”. Tämän hän katsoo johtuvan juurikin siitä, että hän ainakin ymmärtää hahmojensa motiiveja, maailmankatso-
musta, tekoja ja aikaansaannoksia, vaikkei niitä hyväksyisikään.

Kiiskiselle henkilöahmot ovat tulleet tutuiksi jo ennen paperille päästämistä, joten on-
gelmia henkilöahmon nahkoihin asettumisessa ei ole. Pesoselle sen sijaan prosessi on
työläs ja tuskainen, ja hän joutuu keskittymään päästäkseen siihen moodiin. Siihen on
hänen mielestään kuitenkin syytä pyrkiä.

Oman näkökulman tietoisuudesta ja tärkeydestä on risteäviä mielipiteitä. Kiiskisen mie-
lestä oman näkökulman tunnistaminen on ehdottoman tärkeää, jotta tietää mistä kirjoit-
taa ja miksi. Pesonen huomauttaa tietoisuuden menevät enemmän kirjoitusvaiheiden
mukaan. Alkuvaiheessa on keskeistä se, että kirkastuu itselleen se mitä tässä tavoittelee,
mikä on havainto tai väittämä maailmasta, onko oikeasti jotain sanottavaa.

Pesosen mielestä asenteellisuuttakaan ei voi välttää, vaan oma asenne puskee kaikkeen,
koska elokuvan henkilöt edustavat elokuvan maailmassa arvoja, asenteita tai moraalialia,
eikä asenteellisuus siis ole aina pahasta. Omaa näkökulmaa on ehkä parempi miettiä sen
kautta, mitä haluaa maailmasta sanoa. Sen pohtiminen, miksi haluaa väittää näin, ei
välttämättä ole relevanttia. Itsensä reflektoinnin sijaan kannattaa luottaa omaan tuntee-
seen siitä, että jokin asia tuntuu todella tärkeältä havainnolta.

Bardy ei ole kovin tietoinen omasta näkökulmastaan. “Henkilöt ja maailmat syntyvät
minusta, jolloin minä olen tavallaan yhtälössä annettu vakio. Joskus tulen tietoiseksi
itsestäni lukiessani, tajuan omia ajatuksiani tai "spontaanisti syntyneen tarinan" yhteyk-
siä elämään. Kuin unia tulkitsisi.”

Pesonen lisää, että omaa näkökulmaansa voi yrittää miettiä, mutta hänen mielestään
ihminen on sokea omille asioilleen ja itselleen. Pesonen tuskaili pitkään Tyttö sinä olet
tähti -elokuvan teeman tai sanoman kanssa, mutta kollega Bardy lohdutti häntä, että
vasta kolme vuotta ensi-illan jälkeen tajuaa mitä elokuva on edustanut omassa elämässä,
miksi sellaisen on kirjoittanut.

5.5 Henkilöhahmon seksuaalisuus ja lesbon kirjoittaminen

5.5.1 Kielletty hedelmä

Alexi Bardy pitää sukupuolen ja seksuaalisuuden pohtimista todella tärkeänä.

Seksuaalisuus on näkemykseni mukaan valtavan iso osa ihmistä. Ihmissuhdetarinoissa seksuaalisuus on aina läsnä, toisissa tarinoissa sen osuus voi olla latentimpi.

Bardy määrittelee seksuaalisen identiteetin muodostamisen vapauden *Kielletyn hedelmän* ydinteemaksi: “hieman kärjistäen lestadiolaisuusyhteisö on kuvattu siinä rakastavaksi ympäristöksi, jossa ainoa merkittävä rajoite on suhde seksuaalisuuteen, joka on määritelty erikseen. Yhtälö jota Raakel ei yllätyksekseen voi hyväksyä, kun portit on kerran avattu.”

“Pääsääntöisesti kirjoitan kaikki ihmiset itseni kautta.” Bardyn mielestä introspektio (itsehavainto, itsetarkkailu) on taustatutkimuksen ohella toinen merkittävä työväline. ”Jos mietin miltä lesbosta tuntuu olla rakastunut, mietin miltä minusta tuntuu. Jos haluan tietää mitä loukattu, laskuhumalainen lesbo sanoisi, mietin mitä itse sanoisin.”

Lesbous on elokuvassa variaationa pääteemasta. “Raakel kokee, ettei hänen omalle heteroseksuaalisuudelleenkaan ole kotona tilaa, mutta Eeva on ikään kuin kärjistymä siitä. -- Marian sisko ei voi palata yhteisöön, koska hänen seksuaalisuutensa on lähtökohtaisesti mahdoton ja kielletty kotona.”

Lesbous tuli käsikirjoitukseen taustatutkimuksen kautta. Se oli elementtinä monissa elämäntarinoissa ja kertomuksissa ihmisistä, jotka ovat lähteneet lestadiolaisuudesta. Bardyn mukaan se oli “mielenkiintoinen osa teemaa, selkeästi musta piste fundamentalistikristillisyydessä”. Bardy tähdentää, että vaikka hän nyt voi analysoida Eevaa niin sanottuna insinööriutuotteena, se ei ole sellainen vaan “syntynyt alitajuntani mustista syövereistä. Ja oli syntyessään jo lesbo.”

Bardy pitää mahdollisena, että olisi kirjoittanut hahmon heteroksi, mutta hänen mukaansa argumentti olisi jäänyt vajaaksi, koska “seksuaalisuuden ja lestadiolaisuuden ristiriidan sovittamattomuus ilmenee parhaiten homoseksuaalisuuden kohdalla” ja jatkaa:

Eeva edustaa niitä ihmisiä, jotka ovat joutuneet irti yhteisöstä vasten tahtoaan, väkivaltaisesti, ja joka suree sitä – koska ei voi kokea perheensä hyväksyntää sille mitä hän oikeasti on.

Bardyn mukaan hänellä ei ole mitään erityistä asennetta lesboihin, eikä asennoitumista pitänyt siksikään juuri miettiä. Hän pitää sitä kiinnostavana siten kuin ihmiset ovat kiinnostavia. Hänelle homoseksuaalisuuden “hyväksyttävyyttä” on täydellinen itsestäänselvyys.

--- tavallaan henkilön seksuaalinen suuntautuminen voi tarinassa olla aika triviaalikin valinta. Joku on punatukkainen, toisella tummat hiukset. Tässä tapauksessa sillä oli isompi sisällöllinen merkitys.

Bardy kertoo homouden ja lesbouden olevan hänelle niin arkipäiväisiä asioita, että niistä kirjoittaminen ei automaattisesti suoraan väitä mitään, esimerkiksi että “alkoholisointuneen lesbon kirjoittaminen tarinaan merkitsisi väitettä ‘lesbot ovat alkoholisteja’.”

Bardy kokee saaneensa enimmäkseen hyvää palautetta hahmostaan, “joskin joidenkin mielestä Eeva oli liian äärimmäinen.” Bardyn mukaan lesbous ei ole kovin äärimmäistä, Eevan vihan ja pettymyksen kuvausta käsikirjoituksessa hän pitää ehkä turhan suorana, mutta mainitsee pitävänsä tavasta, jolla Malla Malmivaara on hahmonsa tulkinnut.

5.5.2 Lemmenleikit

Miikko Oikkonen kertoo pyörivänsä kahden ison teeman ympärillä lähestulkoon kaikissa työn alla olevissa projekteissaan. Ne ovat kommunikaatio-ongelmat ja seksuaalisuus.

Usein nämä nivoutuvat toisiinsa, eli seksuaalisuus on eräs keino kommunikoida ei-verbaalisesti. Ystävät nimittävät luomiani maailmojani latinalaisiksi tai espanjalaisiksi. He tarkoittavat, että seksi, kuolema ja temperamentti ovat niissä aina erittäin tärkeässä roolissa – ja tyyllisesti ne ovat jotain muuta kuin perinteinen kotimainen pidättynyt tai ei-sanallinen kerronta.

Oikkonen kertoo pitävänsä kaksinaismoraalisista asioista, sisäisistä ristiriidoista ulkois-
tein sijaan. Hän leikittelee mielellään Freudin, Jungin ja Darwinin teorioilla, vaikka pi-
tää niitä jo osittain vanhentuneina.

Freudin ja Jungin teorioiden vuoksi draivereiksi tulee tällöin helposti seksuaa-
lisuus ja salatut toiveet sekä halut. Lisäksi en ole niinkään toiminnan ystävä,
eikä kuolema sellaisenaan ole minulle kiehtova aihe, joten seksuaalisuus tuntuu
istuvan hyvin aihevalintojeni ja maailmojeni rakennusaineeksi.

Oikkosen mukaan seksuaalisuus on hänelle voimavara, positiivisen toiminnan mittari tai
päämäärä. Hän ei halua seksuaalisuuden olevan angstista, tuhoavaa tai kahlitsevaa vaan
henkilöitä syöttävä elementti. Oikkonen sanoo tämän näkyvän jo Lemmenleikeissäkin,
jonka tekoprosessia Oikkonen kuvaa nopeaksi ja kertoo olevansa tyytymätön lopputu-
lokseen. Oikkosen mielestä suomalainen draamakuvasto on seksuaalisuuden kuvaami-
sessa melko totista, pidäkkeistä ja jopa ahdistunutta, jos sitä vertaa latinalaisen elokuvan
seksuaalisuuden positiivisempaan ja voimakkaampaan kuvaukseen katolisesta kak-
sinaismoralismista ja sovinismista huolimatta.

Lemmenleikkien naisparin suhde perustuu tositarinoihin. Siitä huolimatta Oikkonen teki
heidän kohdallaan saman tutkimustyön kuin muidenkin hahmojen kohdalla. Hän ei kir-
joittaessaan ajatellut asiaa seksuaalisen suuntautumisen kannalta vaan keskittyi enem-
minkin parisuhteen dynamiikkaan. Oikkonen mielellään liimasi ”heitä koko ajan kiinni
pitkäaikaiseen perisuhteeseen, jossa kaksi fiksua ihmistä tietää suhteen olevan ongel-
missa ja uskottelee itselleen ongelmien ratkeavan lapsen avulla.”

Oikkonen ei osaa vastata, miten Lemmenleikit olisi muuttunut, jos rekisteröitynyt pari
ei olisi ollut naispari.

Aihe kyseisen sarjan kohdalla ajoi valitsemaan nimenomaan rekisteröityneen
parin ja keinohedelmöityslaki vielä spesifimmin naisparin. En kuitenkaan näe
heitä millään lailla erilaisina heteropariin verrattuna. Joten, jos Suomessa hete-
roparit eivät saisi hedelmöityshoitoa laista huolimatta taikka heiltä evättäisiin
perheen sisäinen adoptio, niin Elina ja Ann-Maj voisivat kaikeksi olla heteropa-
ri...

Oikkonen on saanut Lemmenleikeistä palautetta varsin paljon ja se on ollut kannusta-
vaa. ”Kommentit ovat olleet ihastuneita ja joskus myös vihastuneita, muttei korviini
suoraan kantautuneina koskaan tyrmääviä kerronnan, hahmojen tai sarjan toimivuuden

kannalta.” Esimerkkinä on ”heteromiehen fantasia”, jossa naispari puhuu Harrin sänkyynsä, mikä on Oikkosen mukaan kuvajaisena niin iskostunut ja vahva, ettei hän pyristellyt sitä vastaan lainkaan vaan ”päinvastoin yritin tehdä siitä pedroalmodovarilaisen tempun, jossa tällainen patavanhoillinen klisee käännetään lopulta uuden lopputuleman alttariksi”. Hän ei ole varma, miten se lopulta onnistui, mutta vaikka monet ymmärsivät, jotkut myös vihastuivat tavattomasti. ”Jännittävintä oli, että pahimmat vihat sain ylleni useimmiten heteromiehiltä ja parhaat puolustuksen puheenvuorot taas kuulin lesbojen suusta.”

5.5.3 Mökki

Mökin käsikirjoittajina ovat toimineet Sirpa Reiman ja Nina Kiiskinen yhdessä.

Kiiskinen ei yleensä pohdi henkilöiden sukupuolta tai seksuaalisuutta ollenkaan. Reimanille henkilöiden sukupuoli ei anna pohdittavaa, vaan se tulee aivan itsestään tarinan mukana. Seksuaalisuutta joutuu Reimanin mukaan miettimään moneltakin kannalta, varsinkin jos se on olennainen osa juonen kuljetusta.

Henkilöhahmosta tuli lesbo, koska kirjoittajista oli Reimanin mukaan mielenkiintoista kirjoittaa vanha, tavallinen mummolesbopari, joka elää tuiki tavallista eläkeläismummojen elämä maaseudulla. Kiiskinen vahvistaa tämän ajatuksen ja lisää heidän halunneen tavanomaistaa lesborakkauden heterorakkauden ”tasolle” ja näyttää sen arkipäiväisenä elämänä. Kiiskinen toistaa Bardyn ajatusta lesboudesta vain yhtenä piirteenä ihmisissä, “mieluusti yhtä arkinen kuin ylipaino tai punainen tukka”.

Kiiskinen selittää taustatutkimuksesta kysyttäessä tunteneensa homoseksuaaleja hyvin läheltä kauan. Reiman taas kertoo käsikirjoittajien käyneen pitkiä keskusteluja keskenään ja monien muidenkin ystävien kanssa.

Omaa asennoitumista ei kirjoittajien mukaan tarvinnut juurikaan miettiä. Sirpa Reiman toteaa: “mulla ei ole mitään erityistä asennoitumista sen enempää heteroihin kuin homoihinkaan”. Kiiskinen ei erottanut tai arvottanut homoseksuaaleja heteroista, joten hän joutui miettimään asiaa lähinnä kuvitteellisen lukijan/ katsojan näkökulmasta.

Reimanin mukaan tarina olisi muuttunut oleellisesti, jos henkilöhahmot olisivat olleet heteroita “koska kaapista ulos astuminen 80-kymppisenä oli tarinan kannalta erittäin iso juttu”. Kiiskisen mukaan asia ei ole noin yksioikoinen: “Ei todennäköisesti [muuttuisi] paljoakaan. Hannaan olisi kirjoitettu joku muu ‘salaisuus’, jonka peitteleminen on vaikuttanut seuraaviin sukupolviin.” Tekijät ovat saaneet hahmoistaan enimmäkseen myönteistä palautetta. Kiiskisen mukaan “ihmiset ilmiselvästi haluavat nähdä myös muuta lesboutta kuin trendikästä / nahkahousupainotteista ‘Ibiza’-hörhöilyä”.

5.5.4 Lapsia ja aikuisia

Pesonen ei välttämättä kauheasti mieti seksuaalisuutta tai sukupuolta, vaan mietintä riippuu käsikirjoituksesta. Jos jollain on esimerkiksi seksuaalisia tai romanttisia motiiveja, niin silloin sitä joutuu pohtimaan. ”Lapsia ja aikuisia tehdessä sitä tuli mietittyä paljon, koska se on niin keskeinen elementti, sukupuoli tai siis sukupuolen ylittäminen tai häivyttäminen.”

Lapsia ja aikuisia ei ole tarina siitä, minkä takia henkilöstä tulee lesbo vaan tarina rakkaudesta, joka ylittää sukupuolen. Pesonen pyrki miettimään mahdollisimman vähän sukupuolta. ” -- sille vaan käy niin että se rakastuu toiseen naiseen ja enemmän sen takia mimmonen se on ihmisenä eikä niin että olis ollut suuri valaistuminen omasta seksuaalisesta identiteetistä.”

Taustatutkimuksena Pesonen keskusteli, luki ja luetutti tekstiään paljon, mutta huomautti, että koska ei oltu tekemässä lesboelokuvaa, ei ollut tarvetta tavoitella jonkun tietyn lesboyhteisön hyväksyntää. Käsikirjoitusprosessi kesti kokonaisuudessaan viitisen vuotta ja siitä on sen verran aikaa, että Pesonen ei muista aikanaan lukemaansa kirjallisuutta, mutta sitä on ollut paljon. Hän kertoi katsoneensa myös paljon aihetta käsitteleviä elokuvia ja yleensäkin uppoutui maailmaan.

Pesonen kertoo, ettei hänellä ollut asennoitumisessa mitään problemaattista. Hän pyrki olemaan miettimättä sukupuolta tai lesboutta, ja mietti enemmän sitä että henkilöhahmot ovat ihmisiä, jotka rakastuvat toisiinsa sen takia minkälaisia he ovat ja mitä he ovat

valmiita tekemään toistensa eteen. ”--koska Venla rakastuu Satuun eikä niin että Venla löytää sukupuoli-identiteettinsä ja sitten sille jonkun kohteen.”

Keskeistä oli, että henkilöt saavat lopussa toisensa. Pesonen kertoo käyneensä tuottajan ja ohjaajan kanssa isoa väantöä loppuratkaisusta, jos naiset eivät suutelisikaan lopussa tai saisikaan toisiaan, koska ”se on niin lällyä kun nää aina loppuu niin romanttisesti”. Pesonen nosti metelin, koska elokuvan loppu on hänen mielestään elokuvan moraaliksi väittävä, ja hän halusi, että nämä ihmiset voivat saada toisensa sukupuolesta riippumatta. ”Toisenlainen loppu olisi voinut olla taiteellisempi tai yllättävämpi, mut ei sen takia pidä tehdä ratkaisuja vaan sen takia että miten se muuttaisi sen väitettä.”

Pesonen ajatteli itse tekevänsä romanttista komediaa, jossa henkilöillä on iso este ylitettävään, jotta rakkaus voisi toteutua. ”Tässä elokuvassa se iso este tai yks iso este on, että se on samaa sukupuolta se rakkauden kohde, että siinä on muuria ylitettäväksi, että tää oli se mun tulokulma tähän juttuun.”

Jos henkilöihahmot olisivat olleet heteroita, ei kyseinen tarina olisi Pesosen mukaan toiminut. ”-- se olis vaihtanu sen tohon lääkäriin että so what --” Romanttisessa komediasa on Pesosen mukaan tärkeätä, että siinä on oikeasti kuilu ylitettävänä.

Pesonen kertoo saaneensa työstä hyvää palautetta. ”-- lesbopareilta, että tää on äidonolosta, virkistävää ja hyvällä tavalla romanttista.” Pesonen huomioi myös, että ne joita on ärsyttänyt, eivät välttämättä tule sanomaan. Yleisesti ottaen kritiikkikin oli hyvää.

Pesonen nostaa esiin tapauksen Marrakeshin elokuvajuhlilla, jossa ”vanhempi arabimiestoimittaja kysyy, hieman järkyttyneesti syyttäen, että miksi te teette tällaisen elokuvan ja tulette sen kanssa tänne -- et sen näkökulmasta se oli järkyttävää ja typerä joka kannustaa tai tulee tällasessa synnissä”. Sen sijaan Suomessa elokuva ei Pesosen mukaan herättänyt (”en mä kyllä tiedä, mikä suomalainen elokuva kauheasti herättäisi”). Ei ollut kohua tai otsikoita ”Haapkyllän kuumista lesbokohtauksista”, mikä osin pohjasi markkinoinnin toiveeseen, ettei suurta käännettä paljastettaisi etukäteen.

5.5.5 Lesbous käsikirjoituksessa ja muita käsikirjoittajien huomioita

Kysymys “Miten kirjoitit lesbouden käsikirjoitukseen?” osoittautui monitulkintaiseksi ja kirvoitti erilaisia vastauksia. Niiden lisäksi olen tähän lukuun kerännyt huomioita, joita käsikirjoittajat ovat omasta työstään tehneet mutta joita ei välttämättä kysytty.

Pesosen mukaan lesboutta ei tarvinnut erikseen kirjoittaa käsikirjoitukseen, koska ohjaaja Aleks Salmenperä oli vahvasti mukana käsikirjoitusprosessissa, ja sitä kautta näyttelijätkin tiesivät, mistä on kysymys. “Silloin on tyhmä kirjoittaa parenteeseihin mitään näyttelijäohjausta, et näyttelijä kyllä tietää mitä tässä elokuvassa tapahtuu ja mihin tää hahmo on menossa.” Pesonen halusikin antaa Aleksin ja näyttelijöiden luoda tilannetta “jotenkin realistisesti”. Elokuvassa onkin jonkun verran harjoituksissa tulleita juttuja tai improvisoituja repliikkejä (kuten esimerkiksi Sadun repliikki “Pitäiskö mun ensin kuitenkin vähän hieroa sun klitorista?”).

Pesonen ei muista puvustuksesta tai ulkonäöstä antamiensa ohjeistuksia, tai oliko niitä, mutta hän ja ohjaaja halusivat välttää stereotyyppisen lesbon ulkonäköä tai muita kliseitä, koska Suomessa oli siihen aikaan nähdyt harvat hahmot olivat kehnolla tavalla stereotyyppisiä. Oli tarve tehdä huonoa tyyppittelyä vastaan.

Elokuvassa *Kielletty hedelmä* Aleks Bardy tuo hahmon lesbouden esiin toiminnallisesti ja dialogissa, kun Eeva esittelee tyttöystävänsä.

Mökki-sarjasta Kiiskinen kertoo seuraavaa:

Mökin alussa näytetään porstuassa kumisaappaat, ja se miten ne lojuvat työvaatteiden vieressä kertoo kirjoittajien näkökulmasta lesbouteen. Eli pikemminkin emme halunneet millään lailla alleviivata saman sukupuolen välistä suhdetta vaan kahden ihmisen välistä suhdetta. Seksuaalisuus/ rakkaus näytetään siis ihmissuhteen, ei lesbouden kautta.

Reiman tuo myös esille sen, että heti tarinan alussa näytetään vanhan lesboparin arkea ja keskinäistä välittämistä. Hän mukaansa toinen puoli totuutta on tietysti sen näyttäminen, miten keskinäinen rakkaus salataan muilta ihmisiltä ja kuinka se salaisuus on vaikuttanut tai tulee vaikuttamaan tarinan kaikkiin henkilöihin. Reiman huomauttaa, että vastaa-

via ihmissuhteita on ollut “ajan sivu”, mutta ne on jollain tavalla naamioita tai niistä ei ainakaan ole puhuttu ääneen.

Oikkonen taas kertoo Lemmenleikeissä olleen olennaista, ettei naispääosan Elina ole suinkaan lesbo.

Hän elää rekisteröidyssä parisuhteessa, hän on seurustellut miesten kanssa, eikä hän koskaan tee sukupuolista eroa miesten ja naisten välille. Hän on idealisti, humaani ja emotionaalisesti asioihin suhtautuva nainen, jolle parisuhde on erittäin tärkeä asia – kipeääkään suhdetta ei tuhota ilman, että sitä yritetään korjata. Korjaajaksi Elina toivoo Ann-Majn toivomaa lasta.

Rakentaessaan Elinan ja Ann-Majn hahmoja Oikkonen käytti ”röyhkeästi hyväkseen kahta läheisten tarinaa, joista kumpainenkin päätti naisparin yhteisen elämäntaipaleen ja toinen päätyi onnelliseen avioliittoon miehen kanssa.”

Oikkonen on edelleen sitä mieltä, että tekijänä olisi ollut turvallisempi vaihtoehto rikkoa miehen ja naisen välinen suhde siihen, että nainen paljastuisi lesboksi tai että naispari olisi pysynyt naisparina miehen jäädessä nuolemaan näppejään.

Väitän yhä, että Lemmenleikkien rakkaustarina on tässä ajassamme valtaviirasta poikkeava – ei siis suinkaan missään tapauksessa konservatiivinen ja vanhoollinen, vaan pikemminkin odottamaton juoni kotimaisessa tv-kerronnassa.

Oikkosen mukaan sarjan markkinointi poikkeaa siitä, mistä *Lemmenleikeissä* oikeasti on kyse, sillä siinä “Elina on maalattu ronskisti lesboksi, joka jostain syystä herahtaa heteroksi”. Sarjan naispari on kaunis ja eteerinen blondipari, joka on Oikkosen mukaan tarkoituksellista. Hän halusi kertoa ulkoisesti ihanteellisesta parisuhteesta, joka kuitenkin on aivan kuin kenen tahansa suhde. “Nämä naiset ovat pidettyjä, haluttuja, kauniita ja menestyneitä. Heidän parisuhdeongelmat ovat aivan samoja ongelmia kuin kenellä tahansa.” Vaikka kaikki elämän ulkoiset puitteet ovat kohdallaan, muodostavat jälkeenhäänneet lait esteitä naisparin etsimille ratkaisuille (parisuhteen hyväksyntä, lapsensaanti ja lapsen oikeudet). Sarjan henkilöahmot edustavat muutenkin ulkoista ihannetta ja tavanomaisia parisuhdeongelmia, mutta niihin haettavat ratkaisut ovat yhteiskunnallisesti polttavia (parisuhteen markkinoittaminen, julkisuuspeli, hedelmöityshoidon teemat ja perheen sisäinen adoptio). Tämä ristiriita on Oikkosen mukaan koko *Lemmenleikkien* suhteiden kantava teema.

Valitun tyyllilajin takia *Lemmenleikit* vain raapaisee aiheitaan ja oli ehdottomasti myös tyyllilajillinen kokeilu. Oikkonen halusi tuoda television jotain elämänmyönteistä, iloitelevaa ja jopa naiivin myönteistä. Siitä syntyi sarjaan kepeyttä, hyväntuulisuutta ja kliisekirjaston virnuilevaa käyttöä, jolla on tekijän mukaan omat onnistumisen hetkensä.

Lapsia ja aikuisia ei Pesosen mukaan ole varsinaisesti homoelokuva, jollaisena hän pitää elokuvia, joiden tarkoituksena on tukea tietyn alakulttuurin identiteettiä tai pyrkiä vahvistamaan sen tunnusmerkkejä. Pikemminkin Pesonen tavoitteli vaikutelmaa siitä, että henkilöt ovat ihan tavallisia ihmisiä ja kuka tahansa voisi löytää itsensä vastaavasta tilanteesta.

Elokuvan provokatiivinen väite oli, että sukupuolella ei ehkä olekaan niin paljon merkitystä kuin on totuttu ajattelemaan. Pesonen halusi tehdä romanttisen komedian, jossa nainen rakastuu toiseen naiseen, olematta kuitenkaan elokuva lesboidentiteetin löytämisestä ”klassisessa mielessä”, vaan jo ideatasolla tai synopsiksessa ajatus oli, että ”Venla rakastuu häntä lapsettomuushankkeessa auttavaan toimenpidelääkäriin, joka sattuu kaiken lisäksi olemaan nainen”. *Lapsia ja aikuisia* kulki pitkän kehityskaaren ja ohjaaja vei sitä voimakkaasti omaan suuntaansa, mistä käsikirjoittaja on iloinen. Valmiissa teoksessa näkyy Pesosen mukaan vielä jonkun verran alkuperäinen ajatus farssikomediasta, esimerkiksi alussa Venlan fanaattisena haluna saada lapsi. Anu Koivunen (2006) on tehnyt elokuvasta queer-feministisen luennan jonka yksi tulkinta on, että Venla haluaa äidiksi hinnalla millä hyvänsä, ei väliä kenen kanssa, kunhan syntyy ydinperhe ja siihen lapsi. Pesosen mielestä tällainen ulottuvuus on mahdollinen: Venla saa lopulta haluamansa, mutta itselleen yllättävässä paketissa, joka pakottaa hänet ”vähän miettimään maailmankuvaansa ja silleen identiteettiäänkin”.

Ohjaajan ja käsikirjoittajan välinen ristiveto taas ilmenee ohjaajan kiinnostuksena Anteron hahmoon ja tilanteeseen ja hänen nostamisenaan kolmanneksi päähenkilöksi. Pesonen epäilee sen johtuvan siitä, että Salmenperällä on ollut itsellään silloin jo lapsia. Itsekin hän on perheen perustamisen myötä alkanut ajatella eri tavalla esimerkiksi sukupuolirooleista, ja uskoisi nyt käsittelevänsä asiaa hieman toisin, myös ammattitaidon takia. (*Lapsia ja aikuisia* oli Pesosen ensimmäinen pitkä elokuva.) Pesonen analysoi elokuvan mieskuvaa niin, että siinä on tietynlainen miehen mallin tarpeen mitätöinti. Anterolle käy aika köpelösti, mutta toisaalta elokuva on komedia ja kirjoittaessaan Pesonen vaan

hirveästi ”symppassi” elokuvan naisia. Hän toteaa olevansa tyytyväinen, että oma elokuva päättyy onnellisesti.

Pesonen näkee tämänhetkisen tilanteen homoseksuaalisuuden käsittelyssä niin, että kiintiöhahmot ovat jo alkaneet kyllästyttää. Asia on ehkä jopa mennyt muodista. Pesosen mukaan juuri yhteiskunnallisesta aspektista katsottuna piti ottaa lesboja tarinoiden päähenkilöiksi.

Silloin piti käsitellä se, että oli se vaihe kun homot ja lesbot piti hyväksyä laajemmin osaksi suomalaista yhteiskuntaa ja se näkyi aika paljon draamoissa. Nyt se on hyväksytty ja mitä sitä sitten enää.

Toisaalta nyt voi Pesosen mukaan tehdä jo vapautuneesti stereotyyppisiäkin homohahmoja, ei ole sitä ongelmaa, että yleisö ei hyväksyisi homoja tai lesboja.

5.6 Mielenkiintoinen henkilöhahmo

Kysyin käsikirjoittajilta, minkälainen henkilöhahmo on heidän mielestään mielenkiintoinen. Vastaukset vaihtelivat yksittäisistä sanoista pidempiin lauseisiin. Kiiskinen määritteli mielenkiintoisen henkilöhahmon ”uskottavaksi ja moniulotteiseksi”. Bardyn mukaan kiehtova hahmo on tosi: ”sellainen joka auttaa minua ymmärtämään asioita, joita en ole ennen ymmärtänyt”.

Hahmo on mielenkiintoinen, jos hänellä on ehjä persoonankuva – siis vikoinen ja vammoineen, heikkouksineen ja toimintamalleineen – ja tuo persoonankuva aiheuttaa sen, että aihe pääsee vauhtiin ja joutuu konfliktiin, puntariin ja helisytettäväksi jo tuon hahmon läsnäolon vuoksi. (Oikkonen 2010.)

Reiman epäilee oman ”maalaisjunttisen taustansa” vaikuttavan siihen, että hän kokee mielenkiintoisemmaksi maaseudun asukkaat kuin ”urbaanit citi-ihmiset”. Hahmo saa olla mielellään myös aikuinen, hieman vanhempi, jolla on jo elämäkokemusta.

Pekko Pesonen haluaa nähdä henkilöitä, joilla on selkeä tahdonsuunta, tavoite ja jännite, että hahmoon voi kiinnittyä ja jännittää hänen kanssaan tai puolestaan. Elokuvan aikana henkilöhahmossa tulee tapahtua kiinnostava muutos tai tajuaminen. Motiivien tulee olla ymmärrettäviä. Elokuvan aikana henkilöhahmosta on hyvä paljastua uusia puolia tai

motiiveja. Henkilöiden todellisen luonteen tulee paljastua toiminnan kautta. Päähenkilön pitää tajuta vähän eri asia, kuin mitä hän on lähtenyt tavoittelemaan.

Että näiden asioiden ristiriita synnyttää siinä hahmossa mielenkiintoista käytöstä ja alatekstiä ja muodostaa jonkun sisäisen ristiriidan, joka yleensä draamassa on iso ja kiinnostavin juttu. Että antagonismi on siinä henkilössä itsessään. (Pesonen 2010)

Miikko Oikkonen syventää asiaa vielä hieman Lemmenleikkien hahmojen kautta. Siinä hahmot olivat tyyllilajin takia karrikoidumpia, yksioikoisempia ja alleviivatumpia kuin syvemmässä tai vakavahenkisemmässä draamassa. Oikkonen pitää myös hahmoista, joilla on sisäinen ristiriita. ”Lemmenleikkien Elina Jokinen on hatara esimerkki tästä: Hän sanoo ääneen olevansa fiksu ihminen, joka on kouluttautunut juuri ihmisten asioiden hoitajaksi – silti hän on sokea omalle toiminnalleen.” Oikkonen harjoitti hahmon kohdalla ”vaistohermoajattelua”, joka tarkoittaa sitä, että hahmo tarkkailee omia tunteitaan ja suhtautuu asioihin tunteella. Sitten hän yrittää loogisesti ja järkevästi tulkita tunteidensa syyt ja seuraukset. ”Loogiset tulkinnat kuitenkin ovat aina tunteiden jaloissa. Tämän ristiriitaisuuden vuoksi Elinan hahmoa on vaikea pukea niin yksiselitteiseen malliin kuin Lemmenleikkien muita rooleja. Elina on siis ailahtelija – jonka persoonallisuuden kuuluu aaltoilua.”

Jos käsikirjoittajilta kysytään, kaikki ovat saaneet kirjoittaa juuri niitä henkilöitä, joita ovat halunneet. Jos taas vilkaistaan tulevaan, on Suomen valkokankaalle tai televisioruutuihin mahdollisesti marssimassa henkilökaartia Mooseksesta Hitleriin ja ”Iiro Viinas -tyyppiseen henkilöön, jonka arvot ja persoona heittävät vanhetessaan häränpyllyä” (Bardy 2010; Kiiskinen 2010; Pesonen 2010).

6 POHDINTA

6.1 Mietteitä henkilöhahmon rakentamisesta

Juha Rosma (1984, 51) tiivistää henkilöhahmon rakentamisen ongelmia elokuvassa:

Luonteen *esittäminen* ei ole elokuvassa aina yksinkertaista. Kirjallisuus voi käyttää yhtä sattuvaa attribuuttia (”ahne”). Elokuvassa se ei oikein käy. --- Elokuva ei kuvaile, vaan osoittaa henkilön luonteen. Tai todistaa. Luonteen tulee *ilmetä jostakin*.”

Kaiken yllä olevan voisi siis tiivistää käsikirjoitusoppaiden kuolemattomaan lauseeseen: henkilöhahmo on toimintaa (action is character). Henkilöhahmo syntyy usein yhtä matkaa juonen kanssa ja toinen ruokkii toista. Henkilöhahmo ei ole yhtä kuin kirjoittaja, mutta kirjoittajan tulisi löytää itsestään kiintymystä ja ymmärrystä jokaista hahmoaan kohtaan, myös niitä, jotka jollain tavoilla toimivat esimerkiksi omaa arvomaailmaa vastaan.

Taustatarinaa tai ei, henkilönsä tulee tuntea ja heidän kanssaan tulee viettää aikaa. Lopulliseen käsikirjoitukseen päätyy kaikesta tiedosta vain pieni osa. Käsikirjoituksessa hahmon luonteen tulisi selvitä toiminnan ja dialogin kautta, ei pitkien kuvausten.

Henkilöhahmot pitäisi esitellä lauseella tai parilla, tavalla joka ei rajoita niiden roolittamista. Sillä ei ole merkitystä, että kirjoittaja on työskennellyt kovasti henkilöhahmojensa takia ja voisi helposti tuottaa useita sivuja taustatarinaa, perheen historiaa ja psykologiaa hahmoistansa. (Lucey 1996, 263.)

Sillä, mitä ei näy käsikirjoituksessa, ei ole merkitystä.

Pesonen (2002, 61) on lopputyössään *Toisen housuissa* pohtinut henkilöhahmon kirjoittamista samastumisen kautta.

Käsikirjoittaja ei voi kirjoittaa hahmojaan ajatellen, että nämä oletettavasti ve-toavat yleisöön, jos nyt eivät häneen itseensä. Tällöin kirjoittaja kadottaa kykynsä samastua hahmoihinsa. Jos henkilöt eivät elä kirjoittajalle itselleen, ne tuskin elävät muillekaan.

Taustatutkimusta on hyvä tehdä tarpeen mukaan, keskustella ja mahdollisesti luetuttaa tekstejä. Miikko Oikonen käyttää apunaan melko laajaa lukijaryhmää, johon kuuluu sekä alan ammattilaisia, teemojen asiantuntijoita, psykologeja, toimittajia ja kohderyhmä edustajia. Hän kuitenkin varoittaa:

Kommentteja ei voi ottaa turhan suurella painoarvolla vastaan ja niitä tulee hyödyntää vain oman työn avartajina sekä kehittäjinä. Niihin ei voi nojata, niitä ei voi säikähtää ja niillä ei sellaisenaan juuri koskaan tee mitään.

Pelkkä taustatutkimuskaan ei vielä riitä, vaan käsikirjoittajan on mentävä hahmonsa nahkoihin ja katsottava maailmaa hahmon näkökulmasta.

Rakenne on hyvä tiedostaa, mutta sen ei kannata antaa kahlita itseään. Käsikirjoitusoppaat kannattaa lukea, mutta niiden mukaan kirjoittaminen ei todennäköisesti johda hyviin tuloksiin. Draaman peruskäsitteiden kertaaminen prosessin aikana voi aukaista kirjoittajassa olevia lukkoja.

Vielä sananen siitä, miltä tuntuu kun käsikirjoitusprosessi sujuu hyvin:

--- jos onni on myötä, voivat henkilöhahmot saada vähintäänkin oman elämän ja hämmästyttää sekä itsensä että käsikirjoittajansa. Draaman logiikka ja oma samaistumisesi päähenkilöön voi itse asiassa saada kertomuksen rullaamaan eteenpäin itsestään. (Sundstedt 2009, 202.)

McKee (1998) palauttaa kirjoittajan maanpinnalle. Henkilöhahmot voivat herätä henkiin ja tehdä omia valintojaan. He toimivat siten, että käännekohdat asettuvat paikoilleen ja kirjoittajan sormet hädin tuskin pysyvät perässä. Tämä mystiseltä kuulostava tapahtuma, tai ”neitseellinen synnytys”, tarinan kirjoittaessa itse itseään on McKeen mukaan ihasuttavaa itsepetosta, sillä todellisuudessa käsikirjoittajasta on tullut oman universuminsa luoja ja se, mikä vaikuttaa spontaanilta luomiselta, onkin oikeastaan palkintoa kovasta työstä. (McKee 1998, 73–74.) Se työ pitää vain muistaa tehdä.

6.2 Miten lesbo sitten kirjoitetaan?

Mitä johtopäätöksiä voisin tehdä haastattelujen perusteella? Lesboista henkilöhahmoista yksi oli jo syntyessään sellainen ja ainakin yksi oli aikaisemmin kuollut hetero.

Uskon, että teknisesti lesbon henkilöhaahmon rakentamisessa ei ole eroa muihin henkilöhaahmoihin. Se pitää luoda ja siihen tulee tutustua ihan samalla tavalla kuin kaikkiin muihinkin. Lesbous (tai homoseksuaalisuus) tuntuu yhteiskunnassamme olevan sellainen henkilöhaahmon piirre, joka nostattaa helposti tunteita ja kysymyksiä.

Lapsia ja aikuisia ja *Lemmenleikkejä* voitaisiin nopeasti lukea niin, että yhteiskunnan perimmäinen tarve on kasvattaa ydinperheitä – kaksi vanhempaa ja lapsi, ja tässä kontekstissa vanhempien sukupuolella ei olisikaan niin suurta merkitystä. Tällaista käsitystä voi heijastella lainsäädännönkin kautta: vaikka perheen sisäinen adoptointi tuli mahdolliseksi rekisteröidyssä parisuhteessa eläville, ei lapsella edelleenkään voi olla kolmea tai useampaa vanhempaa. Kuorikoski (2005) on analysoinut pohjoisamerikkalaista sarjaa *Älä kerro äidille* (Queer as folk) ja huomannut, että myös siinä naisparien seksuaalisuus ja seksi nivotaan äitiyteen.

Sarja korostaa äitiyden merkitystä kaikkien naisten elämässä seksuaalisuuteen katsomatta. Se myös rakentaa lesbokuvaa, jossa lesbous pysyy yksityisen alueella. Vaikuttaa siltä, kuin sarjan kirjoittajat pyrkisivät tekemään Melanien ja Lindsayn hahmoista vähemmän uhkaavia tai kumouksellisia kuvaamalla heidät ensisijaisesti naisiksi, joiden elämää hallitsee äitiys. (Kuorikoski 2005b, 86.)

Myös *Mökissä* äitiys, tai vanhemmuus, on keskiössä Reinon ja Hannan suhteessa, vaikkei Hanna olekaan Reinon biologinen äiti. *Lemmenleikkien* lopussa vaikuttaa sitä, että ”varsinainen lesbo” eli Ann-Maj jää ilman parisuhdetta ja lasta. Siinäkö on lesbouden palkka?

Sen sijaan *Kielletyssä hedelmässä* henkilöhaahmon lesbous ei millään tavalla linkity äitiyteen. Se ei oikeastaan yhdisty mihinkään. Eevan hahmosta, toiminnasta, vaatteista tai sisustuksesta on vaikea lukea minkäänlaista vihjettä lesboudesta ennen kuin se sanotaan suoraan. Itse ymmärrän kohtauksen niin, että kaiken muun Maria voi isosiskoltaan sallia, mutta naisen rakastaminen on hänelle liikaa. Tyttöystävä Laurakin marssitetaan esiin kuin näyttelyesine, vailla sen suurempaa funktiota kuin kyllästyminen. Kohtauksen lopuksi Eeva jää yksin itkemään. Elokuvan ekstroista löytyy kohtaaminen Eevan ja Raakelin myöhäisemmästä keskustelusta, mutta elokuvassa sitä ei ole, ja näin ollen Eeva jää hahmona paitsioon toteutettuaan roolinsa kielletyn rakkauden symbolina.

Mökki-sarjassa lesbous on aika pitkälti yhteisen arjen kuvaamista. Alussa katsojaa hieman hämätään feminiinisyyden ja maskuliinisuuden piirteillä toisen hahmoista hääriessä keittiössä ja toisen puutarhassa. Sama aavistuksenomainen sukupuolittaminen, tai klassinen jaottelu naisparin sisällä miehekkääseen ja naiselliseen hahmoon jatkuu läpi koko sarjan, henkilöhahmojen ulkonäöstä alkaen (lyhythiuksinen hahmo tekee töitä, jotka voidaan katsoa perinteisiksi miesten töiksi, pitkähiuksisemmän hahmon valtakunta on keittiössä). Henkilöhahmojen suhteen voisi helposti tulkita toisinkin, ellei sitä tuotaisi sanallisesti esille.

Jos *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa ei mainitakaan koko aikana sanaa lesbo, ei siinä kaikkein tiukimman määritelmän mukaan sellaisia olekaan. Sekä Venla että Satu harrastavat tahoillaan seksiä miehen kanssa. Sadun kohdalla se tosin näytetään hieman epämiellyttävänä. Tämä tukee varmasti käsikirjoittajan ajatusta siitä, ettei sukupuolella olisi merkitystä, mutta se myös asettaa henkilöhahmot tilanteeseen, jossa seksuaalisuus on ainakin osittain piilotettua. Erityisesti Satu vaikenee elokuvan alkupuolella kaikesta siitä, mikä saattaisi hänet heteroseksuaalisen määritelmän ulkopuolelle, vaikka hänen kohdallaan viitataan tällaiseen mahdollisuuteen muiden henkilöhahmojen taholta.

Jokaisesta teoksesta löytyisi runsaasti tulkittavaa. Kukin niistä esittää lesbon eri tavalla, eikä yksikään niistä ole perinteinen elokuva oman seksuaalisen identiteetin löytämisestä (paitsi ehkä *Kielletty hedelmä*). Voitaisiin sanoa, että hahmot liikkuvat varsin mukavasti Kleinin seksuaalisen orientaation asteikolla, joka sisältää määritelmiä fyysisestä kanssakäymisestä parinmuodostukseen ja maailmankuvaan aiemmin, nyt ja ideaalissa tilanteessa (Klein 1993, 19). Muistuttaisin silti, että tässä tutkimuksessa käsitellyt teokset ovat syystä tai toisesta ylittäneet tuotantokynnyksen, emmekä tämän tutkimuksen puitteissa saa selville, minkälaisia muita käsikirjoituksia lesboista on kirjoitettu ja miksi ne eivät ole edenneet tuotantoon. Toivoisin, ettei lesbous jää vain henkilöhahmon yhdeksi ominaisuudeksi hiustenväriin tapaan vaan seksuaalisuutta käsiteltäisiin jatkossakin laajalla skaalalla. Kaikkien käsikirjoitusten ei tarvitse käsitellä seksuaalisen identiteetin löytämistä tai kasvua sitä kohti, mutta sellaisiakin tarinoita tarvitaan. Yleisesti ottaen yksikään lesbo henkilöhahmo ei ole huonompi toista, kuten Kangasniemi (1996) seuraavassa osoittaa:

Jos väitämme, että jokin tapa esittää lesboutta on positiivinen, asetamme samalla normit sille, mikä on positiivinen lesbokuva. Stereotyyppien kritisoimi-

nen niiden epätodenmukaisuuden perusteella sisältää itse asiassa väitteen, että olisi olemassa jotain alkuperäistä ja todellista. --- Jos väitämme jotain lesbohahmoa toista alkuperäisemmäksi tai paremmaksi, suljemme samalla toisia määritelmämme ulkopuolelle. (Kangasniemi 1996, 245.)

Sukupuoli, seksuaalisuus ja seksuaalinen suuntautuminen ovat asioita, joihin käsikirjoittajan ei tarvitse välttämättä ottaa koskaan kantaa. Seksuaalisuutta on tuskin tarvetta ylen määrin korostaa, mutta pieni *pervoilu* (vrt. queer) tai stereotyypeistä poikkeaminen voisi olla hyvinkin piristävää. Dyer (2002) avaa käsikirjoittajalle hyödyllistä Orrin E. Klappin jakoa stereotyyppihin ja sosiaalisiin tyyppihin seuraavasti: ”Sosiaaliset tyypit ovat ihmisiä, joiden odotetaan - ja jotka opimme mieltämään - kuuluvan yhteiskuntaan. Stereotyyppit ovat taas niitä jotka eivät siihen kuulu, ovat yhteisön ulkopuolella.” Dyer huomauttaa, että vaikka molemmat tyypit rakennetaan käyttämällä hahmon merkitsemiseen muutamia verbaalisia ja visuaalisia piirteitä, sosiaalisia tyyppejä on mahdollista käyttää stereotyyppejä avoimemmilla ja joustavammilla tavoilla. ”Kaikkein selkeimmin tämä näkyy suhteessa juoneen. Sosiaaliset tyypit voivat esiintyä melkein minkäkaltaisessa juonessa tahansa, ja niillä voi olla lukuisia erilaisia rooleja. -- Stereotyyppit taas kantavat aina muassaan implisiittistä kertomusta, joka on kirjoitettu sisään niiden representaatioon.” Eli esimerkiksi alkoholista kertova tarina kertoo joko surkean rappeutumisen tai innoittavan pelastuksen. (Dyer 2002, 50-51.) Käsikirjoittajan kannattaa pitää mielessään myös vastaavat seksuaalisuuden stereotypiat mitä tulee seksuaaliseen suuntautumiseen tai esimerkiksi siihen, kuinka usein ensimmäinen suojaamaton heteroseksuaalinen yhdyntä johtaa hedelmöittymiseen.

Olen toisaalta samaa mieltä myös Pekko Pesosen kanssa siitä, että itsensä reflektointi ei aina ole tarpeellista, mutta mielestäni käsikirjoittajan täytyy tuntea oma arvomaailmansa, jota kantaa mukanaan ja jonka pohjalta käsikirjoituksetkin syntyvät. Tähän ei liene muuta neuvoa kuin ottaa selvää, lukea ja tutkia mahdollisimman paljon kaikenlaista, eikä todellakaan vain käsikirjoitusoppaita vaan kaikkea mitä kuvitella saattaa.

On hyvä muistaa, että nyky-yhteiskunnassa valta naamioituu diktatuurin sijasta normaaliuteen. Vallitsevien arvojärjestelmien taipumuksiin kuuluu kuitata niiden omat arvot universaaleina ja yhteiskunnassa ikuisesti pätevinä. Se, mikä tekee tyypistä (tai henkilöahmosta) arkkityyppisen, saattaa kuitenkin olla vain historiallisesti ja kulttuurisesti erityinen piirre, joka väärinymmärretään universaaliksi ja iankaikkiseksi. Meitä on esimerkiksi opastettu pitämään hetero- ja homoseksuaalisuutta täysin vastakkaisina ihmis-

ten luokitteluperusteina, vaikka todellisuudessa jokaisella on elämässään jossain määrin kokemuksia sekä hetero- että homoseksuaalisista reaktioista ja käyttäytymisestä. (Dyer 2002, 53, 55, 178.) Hyvä käsikirjoittaja tunnistaa arkkityypit ja osaa tarvittaessa rikkoa niitä uudella ja yllättävällä tavalla.

Oikkonen vastasi suoraan aiheeni esittämään kysymykseeni. Vastaus kuuluu seuraavasti:

Olen kirjoittanut kaksi lesboa käsikirjoituksiini. [Lemmenleikkien Ann-Maj ja esituotannossa olevan elokuvan hahmo.] Kummassakaan tapauksessa en jälkikäteen löydä mitään eroa siinä, kuinka kirjoitin heidän hahmojaan ja tarinointaan verrattuna muihin hahmoihin. Tämä tarkoittaa kummassakin tapauksessa myös sitä, ettei suuntautuminen sinänsä ole missään merkittävässä roolissa hahmon suhteen. Seksuaalisuus sitä vastoin on. Kirjoitin siis lesbon kuten heteronkin. (Oikkonen 2010.)

6.3 Tutkimuksen tarkastelu ja jatkotutkimusmahdollisuudet

Tutkimuskysymyksen sanamuoto löytyi varhain, mutta kysymykseen vastaaminen päinvastoin vaikeutui matkan varrella. Tässä kohtaa tuntuu, että olisin voinut ottaa elokuvien ja televisiosarjojen henkilöhahmot tutkittavakseni sellaisenaan, peilata niitä toisiinsa ja mahdollisesti muuhun tuotantoon.

Oman ammatillisen kasvuni takia koin tärkeäksi päästä haastattelemaan käsikirjoittajia. Aikataulu ja etäisyydet aiheuttivat sen, että suurin osa haastatteluista tehtiin sähköpostitse, eivätkä kaikki vastaajat ehtineet paneutua asiaan haluamallaan intensiteetillä. Sähköpostikysymysten ongelmana on myös se, että on helppo vastata vain niihin. Henkilökohtaisessa haastattelussa esille nousi paljon enemmän asioita, ja myöhemmin huomasin sitä kautta muutamia sivujuonteita, joista olisi voinut kysyä enemmänkin. Toisaalta näin aineisto pysyi kohtalaisen vertailukelpoisena, ja ylimääräiset kommentit ovat olleet vain hyvä lisä aineistoon.

Ilahduttavaa on huomata, että käsikirjoittamiselle on muodostunut oma termistönsä, jonka käyttö on kaikilla haastatelluilla kohtalaisen luontevaa. Oman työn kannalta se merkitsee sitä, että tekemisestä on mahdollista etsiä tietoa ja käsikirjoittamisen prosesseja voidaan purkaa yhteisen sanaston kautta.

Käsikirjoittamisen tutkiminen sen sijaan on mielestäni vielä kartoittamaton alue. Aiheesta on tehty opas-tyyppistä kirjallisuutta, tai sitten teokset ovat olleet oman työn reflektointia. Käsikirjoittamisen tutkiminen ei ole helppoa, koska käsikirjoitus tehdään työkaluksi, ei itsenäiseksi teokseksi, joten sen tulkitseminen valmiin työn kautta asettaa rajoitteita esimerkiksi siinä, kenen työpanos milloinkin on kyseessä. Ja mitä kauemmas mennään aristoteelisesta rakenteesta, sitä tutkimattomampia ovat kirjoittamisen ja tekemisen prosessit.

Haastatteluaineiston vähyyden takia olen käsitellyt elokuvaa ja televisiosarjaa rinnakkain, mikä ei välttämättä ole paras ratkaisu, koska ne ovat kaksi eri ilmaisumuotoa. Tässä tutkimuksessa se ei kuitenkaan aiheuttanut paljon säröjä, joten ehkä kotimainen käsikirjoittajakulttuuri tukee yhtäläillä molempia muotoja.

En halunnut lähteä purkamaan teoksia enempää käsikirjoittajien kommenttien jälkeen. Todella mielenkiintoista olisi tutkia teosten ja näiden haastattelujen suhdetta. Jopa käsikirjoittajien ilmaisut ja sanamuodot vastausten yhteydessä voisivat olla kiinnostavia.

Hanna Kangasniemi (1996) on pohtinut lesboelokuvan tutkimusta ja todennut, että kiinnostavimmillaan lesboelokuvantutkimus on yhdistäessään erilaisia lähestymistapoja, niin tekstianalyysiä ja katsojatutkimusta kuin tekijyydenkin problematiikkaa, tuotantoa ja sen historiaakaan unohtamatta. Toivonkin siis, että tämän tutkimuksen tulokset voidaan tulevaisuudessa sisällyttää esimerkiksi katsojatutkimukseen.

7 LOPUKSI

Olen itsekin käsikirjoitusoppaani lukenut ja kerta toisensa jälkeen lumoutunut niiden näennäisestä yksinkertaisuudesta: näinhän se on, näinhän minun tulee tehdä! Todellisuus on yleensä ollutkin huomattavasti tuskaisempaa, kun asiat eivät mene kaavojen mukaan eivätkä henkilöt ala millään elää omaa elämäänsä.

Käsikirjoittajat tuntuvat toistavan pitkälle samoin sanoin samoja ajatuksia kuin käsikirjoitusoppaat, mutta ehkä ajatus niiden takana avautuu vasta tekemisen myötä, ymmärtää neuvot vasta, kun on tehnyt ensin väärin? Käsikirjoittajien kyky ja halu analysoida omaa työtään ja jakaa näitä oivalluksia on mielestäni erittäin tärkeää, koska kirjoittaminen itsessään on niin yksinäistä työtä. Kaikkien ei tarvitse keksiä valaisuteoriaa itse uudelleen, mutta sitä on ehkä kokeiltava, ennen kuin tietää miten se toimii — ja miten se toimii hyvin.

Lopuksi jätän teille Richard Dyerin ajatuksen, jota voitaisiin soveltaa myös käsikirjoittamiseen:

Lesbo/homokulttuurin on aina täytynyt poliittisen selkeyden vuoksi pitää kiinni helposti tunnistettavista lesbo/homoidentiteetin kuvista, mutta se on aina myös tiedostanut sen, miten jaettu ja välttämättä julkinen identiteetti riistää tosiasialliselta lesbo/homoelämältä sen erityislaadun ja myös sen sekavuuden (Dyer 2002, 97).

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittajan työkalut: audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aristoteles. 2000. Runousoppi. Helsinki: Gaudeamus.
- Arola, A. 2008. ”Jos jossain vilahti lesbo-sana, mä olin kiitollinen.” Haastattelututkimus median merkityksestä lesbisen identiteetin rakentamisessa. Pro gradu - tutkielma. <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02913.pdf> 19.1.2010.
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Bardy, A. 2010. Sähköpostihaastattelu 9.4.2010.
- Duran, P. & Meibach, H. 2004. Ask the Pros: Screenwriting. Los Angeles: Lone Eagle Publishing Company.
- Dyer, R. 2002. Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa. Tampere: Vastapaino.
- Field, S. 1984. Screenplay. New York: Dell Publishing.
- Field, S. 1998. The screenwriter’s Problem Solver. New York: Dell Publishing.
- Field, S. 2006. The Screewriter’s Workbook. New York: Random House.
- Gauntlett, D. 2008. Media, Gender and Identity. An introduction. New York: Routledge.
- Hiltunen, A. 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2008. Tutkimushaastattelu. Helsinki: Gaudeamus.
- Juvonen, T. 2002. Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Tampere: Vastapaino.
- Kangasniemi, H. 1996. Kuvien välistä, kuvien takaa – miten tutkia lesboelokuvaa? Teoksessa Hekanaho, P., Mustola, K., Lassila, A., Suhonen, M. (toim.). 1996. Uusin silmin - lesbinen katse kulttuuriin. Helsinki: Yliopistopaino.
- Karkulehto, S. 2007. Kaapista kaanoniin ja takaisin. Oulu: Oulu University Press.
- Karkulehto, S. 2008. Järki, tunteet ja queer-poliittinen luenta. Teoksessa Karkulehto S. (toim.) 2008. Taajuuksilla värähdellen. Oulu: Oulu University Press.
- Kiiskinen, N. 2010. Sähköpostihaastattelu 19.4.2010.
- Kuorikoski, N. 2005a. Television lesborepresentaatiot 2000-luvulla: Älä kerro äidille 2 ja L-koodi. http://www.minna.fi/c/document_library/get_file?uuid=08561dda-8e05-44e6-862b-ffc787efb96f&groupId=10136 2.2.2010.
- Kuorikoski, N. 2005b. ”Lesbians are woman. Sort of.” Teoksesta Karkulehto S. 2005. Valtamedia/ vastamedia. Oulu: Oulu University Press.
- Kekki, L. 2001. Hyvää homoa tarvitaan aina – vai tarvitaanko? Teoksessa Koivunen, A., Paasonen, S. & Pajala M. (toim.) 2001. Populaarin lumo – mediat ja arki. Turku: Turun yliopisto.
- Klein, F. 1993. The bisexual option. New York: The Haworth Press.
- Koivunen, A. 2006. Queer-feministinen katse elokuvaan. Teoksessa Mäkelä, A., Puustinen, L., Ruoho, I. (toim.) 2006. Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen. Helsinki: Gaudeamus.
- Lampela, J. 2003. Mitä käsikirjoittaminen on. Teoksessa Hirvonen, E. (toim.) 2003. Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House.
- Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia. Helsinki: Otava.
- Lucey, P. 1996. Story Sense: Writing Story and Script for Feature Films and Television. New York: McGraw-Hill.
- Lumet, S. 2004. Elokuvan tekemisestä. Helsinki: Like.

- McKee, R. 1988. *Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen Publishing Limited.
- Mamet, D. 2001. *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä*. Vaasa : Terra Cognita.
- Mäkelä, A., Puustinen, L., Ruoho, I. 2006. *Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat*. Teoksessa Mäkelä, A., Puustinen, L., Ruoho, I. (toim.) 2006. *Sukupuoli-show*. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen. Helsinki: Gaudeamus.
- Oikkonen, M. 2010. Sähköpostihaastattelu 18.4.2010.
- Pesonen, P. 2010. Nauhoitettu haastattelu 9.4.2010.
- Pesonen, P. 2002. *Toisen housuissa*. Samastuminen käsikirjoittajan näkökulmasta. Taideollisen korkeakoulun lopputyö.
http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/pesonen_toisen_housuissa.jsp
- Reiman, S. 2010. Sähköpostihaastattelu 13.4.2010.
- Rosma & co. 1984. *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja.
- Santala, K. 2007. *Kun tosihomo näki viihdehomon*.
<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02115.pdf> 19.1.2010.
- Sjundstedt, K. 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Trottier, D. 1998. *The screenwriter's bible: a complete guide to writing, formatting and selling your script*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Vacklin, A., Rosenvall, J., Nikkinen, A. 2007. *Elokuvan runousoppia*. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Kysymykset käsikirjoittajille

KÄSIKIRJOITTAMISTA KOSKEVA KIRJALLISUUS

- Mitä mieltä olet käsikirjoitusoppaista (esim. Syd Fieldin teokset, Robert McKeen Story, Voglerin Writer's Journey)?
- Mitä haittaa tai hyötyä niistä on itsellesi ollut?
- Onko sinulla suosikkia? Jos, niin mikä?
- Onko sinulla jokin muu kirjoittamista käsittelevä teos, josta on ollut sinulle apua?

HENKILÖHAHMOJEN KIRJOITTAMINEN

- Oletko juoni- vai henkilövetoinen kirjoittaja?
- Minkälaisia työvaiheita voit erottaa kirjoittamisprosessistasi?
- Pysyvätkö vaiheet samanlaisina vai vaihtelevatko ne? Jos, niin miksi?
- Onko sinulla jokin tietty tapa (harjoite tms.) tutustua henkilöihisi?
- Kirjoitatko henkilöillesi taustatarinaa? Kuinka paljon?
- Miehitätkö rooleja jo käsikirjoitusvaiheessa?
- Onko sinusta helppo uida henkilöahmon nahkoihin?
- Kuinka tietoinen olet omasta näkökulmastasi kirjoittaessasi?
- Oletko joskus kirjoittanut henkilön, jota inhoat tai halveksut? Mitä tapahtui?
- Millä tavoin vältät asenteellisuutta henkilöitäsi kohtaan?

HENKILÖHAHMON SEKSUAALISUUS

- Kuinka paljon yleensä pohdit henkilöidesi sukupuolta ja seksuaalisuutta?
- Miksi henkilöahmostasi tuli lesbo?
- Millaista taustatutkimusta teit lesbojen henkilöahmojen kohdalla?
- Kuinka paljon mietit kirjoittamisen aikana omaa asennoitumistasi lesboihin?
- Miten kirjoitit lesbouden käsikirjoitukseen? Oliko se suoranaisesti kirjoitettu hahmon esittelyyn, toitko asian esille dialogissa vai jotenkin muuten? (Esimerkit ovat myös tervetulleita!)
- Miten kirjoittamasi tarina olisi muuttunut, jos kaikki olisivat olleet heteroita?
- Minkälaista palautetta olet saanut kyseisistä henkilöahmoista?

HENKILÖHAHMON MIELENKIINTOISUUS

- Minkälainen henkilöahmo on mielestäsi mielenkiintoinen?
- Minkä henkilöahmon olisit halunnut kirjoittaa?
- Kenestä haluaisit vielä kirjoittaa?

KUKA OLET

- nimi
- syntymävuosi
- ammatti ja koulutus
- tärkeimmät työsi käsikirjoittajana.

Haastatellut käsikirjoittajat

Alexi Bardy

s. 1970

Ammatti: Tuottaja, käsikirjoittaja

Koulutus: TaM

Tärkeimmät työt käsikirjoittajana: Kielletty hedelmä (2009), Raja 1918 (2007), Keisarin salaisuus (2006), Saippuaprinssi (2006), Levottomat (2000), Häjyt (1999)

Miikko Oikkonen

Ammatti: Ohjaaja, käsikirjoittaja

Koulutus: TaiK (1995-2001)

Tärkeimmät työt käsikirjoittajana: Tove ja Merenneito (2010), Lemmenleikit (2008)

Pekko Pesonen

s. 1976

Ammatti: Freelancerkäsikirjoittaja ja Käsikirjoittajien killan puheenjohtaja

Koulutus: TaM

Tärkeimmät työt käsikirjoittajana: Maailmanparantaja (2010), Napapiirin rakastavaiset (2010), Veljet (2008), Sitoutumisen alkeet (2008), Tyttö sinä olet tähti (2005), Lapsia ja aikuisia (2004)

Nina Kiiskinen (ent. Honkanen)

s. 1968

Ammatti: Kirjailija

Koulutus: Ylioppilas, tiedotusopin opintoja

Tärkeimmät työt käsikirjoittajana: Mökki-draamasarja (2010), Toivo Kärki -ohjelmasarja (2000), Heja Mamma -elokuvakäsikirjoituksen lisäksi kaksi romaanikäsikirjoitusta ja kaksi kuunnelmaa

Sirpa Reiman

s. 1966

Ammatti: Sanoittaja, säveltäjä ja käsikirjoittaja

Koulutus: Ylioppilas

Tärkeimmät työt käsikirjoittajana; Mökki-draamasarja 2010

Elokuviin ja televisiosarjojen esittelyt

Lapsia ja aikuisia

Valmistumisvuosi: 2004

Laji: pitkä fiktio, draama

Käsikirjoittaja: Pekko Pesonen

Ohjaaja: Aleksi Salmenperä

Tuotanto: Film i Väst, Sonet Film, Blind Spot Pictures Oy

Antero ja Venla ovat eläneet liki puolet elämästään yhdessä. Antero naisen kanssa, joka ymmärtää tämän "juttuja". Ja Venla miehen kanssa, jonka todennäköisyys kasvaa aikuiseksi on sama kuin siittiöllä, yksi miljoonasta. Venla alkaa kaivata kuitenkin suhteeseen muutosta: lopetetaan ehkäisy ja antaa lapsen tulla jos on tullakseen. Venlan yllätykseksi Antero ei halua isäksi mistään hinnasta. Anteron mielestä suhteet päätyvät eroon, koska lapset on tehty naisen hormonitoiminnan takia, ei siksi että molemmat niitä haluavat. Kun Venla ei peräänny unelmassaan ja Anterokin pysyy tiukkana, alkaa kummallinen pingissottelu, jonka lopputuloksena Antero leikkauttaa siemenjohtimensa poikki ja Venla päätyy kolmekymmentä vuotta vanhemman ylilääkärin makuuhuoneeseen. Venlan unelma tavallisesta perheestä romuttuu viimeistään, kun Venla ystävystyy töissä vaapaamieliseen ja hieman boheemiin naiseen, Satuun. Satu kuljettaa Venlan maailmaan, jota Venla ei tiennyt olevan olemassakaan. Kunnes on liian myöhäistä perääntyä. Lapsia ja aikuisia on klassinen rakkaustarina epäsovinnaisilla asetuksilla. Se on elokuva miehen ja naisen eroista, fyysisistä ja henkisistä. Kuva ajasta, jossa sukupuoliroolit menettävät merkitystään.

Tiedot: Elonet <http://www.elonet.fi/title/ekqet3/>

Lemmenleikit

Valmistumisvuosi: 2008

Laji: 3-osainen televisiosarja, kepeä draama

Käsikirjoittaja: Miikko Oikkonen

Ohjaaja: Miikko Oikkonen

Tuotanto: Blue media Oy & Kuubi Oy / Jani Halme, Sanna Ylimäinen

Lemmenleikit on Yle TV2:lla helmi-maaliskuussa esitettävä kepeä ihmissuhdedraama, joka matkaa tämän päivän tabujen tuolle puolen. Sarjan näyttelijät ja työryhmä edustavat maamme nuorten tv- ja elokuvatekijöiden kärkeä.

Neliosaisen sarjan neljä päähenkilöä edustavat kukin aikamme valtapilareita: Harri (Elmer Bäck) on juristi, Elina (Saija Lentonen) työskentelee sosiaalitoimessa, Ande (Pelle Heikkilä) on markkinointipäällikkö ja Janina (Pihla Viitala) median edustaja.

Sarja on raikas, jopa leikkisä ihmissuhdedraama mutta härnäilee nykyajan polttavilla aiheilla. Osansa saavat tuore hedelmöityshoitolaki, adoptiokäytäntö, median sekä yksityisyydensuojan välinen raja ja tuloskeskeisen talousajattelun läpilyönti ihmissuhde-markkinoilla.

Tiedot: <http://www.lemmenleikit.fi/>

Kielletty hedelmä

Valmistumisvuosi: 2009

Laji: pitkä fiktio, draama

Käsikirjoittaja: Aleksis Bardy

Ohjaaja: Dome Karukoski

Tuotanto: Helsinki-Filmi Oy / Aleksis Bardy

Kielletty hedelmä on tarina rajojen rikkomisesta ja vapauden etsimisestä. Elokuva kertoo kahdesta nuoresta tytöstä, jotka aikuisuuden kynnyksellä kokevat elämänsä seikkailun. Maaseudun rauhassa, uskonnollisessa perheessä, lapsuutensa viettäneet tytöt karrikaavat kotoaan kesäiseen pääkaupunkiin etsimään vapautta ja ensimmäisiä suuria kokemuksia – kohtaamaan maailman, joka on ollut heille aiemmin kielletty.

Tiedot: Elonet <http://www.elonet.fi/title/ekvkgk2/> ja Suomen Elokuvasäätiö <http://www.ses.fi/>

Mökki

Valmistumisvuosi: 2010

Laji: Kolmeosainen televisiosarja, draama

Käsikirjoittaja: Nina Honkanen (nyk. Kiiskinen) ja Sirpa Reiman

Ohjaaja: Johanna Vuoksenmaa

Tuotanto: Dionysos Films Oy / Riina Hyytiä

Mökki on valoisa draama kevästä, jolloin erään suvun suuret salaisuudet päästetään päivänvaloon. Ihmiset neljässä sukupolvessa painivat omien arkipäiväisten ja hyvin tunnistettavien ongelmiansa parissa.

Risto ja Tuulikki lähestyvät eläkeikänsä ja havahtuvat kyseenalaistamaan oman parisuhteensa perustaa, kun yhdessä vietetty aika tuntuu täyttyvän ilkeilystä ja väärinymmärryksistä. Aleksis, heidän poikansa on päällisin puolin onnellinen mies. Hän on naimisissa sydämellisen Ilonan kanssa, mutta tätä parisuhdetta varjostaa Aleksin peliriippuvuus, ongelma, jonka massiivinen mittakaava on pysynyt toistaiseksi piilossa kaikilta muilta paitsi Aleksilta itseltään. Ilona tuntee itsensä äitinä riittämättömäksi, kun murrosikäinen Niko kokeilee rajojaan hiukan normaalia rajummin. Eikä tilannetta helpota kissanhännänveto aikuisten vastuista ja velvollisuuksista Nikon isän, Pekan ja tämän uuden vaimon kanssa.

Riston äiti Hanna on elänyt koko elämänsä Kertun kanssa. Saadessaan tietää kuolemansa olevan lähellä, hän päättää, että ennen sitä kaiken on oltava selvää ja rehellistä.

Mökki on ylistyslaulu rakkauden eri olomuodoille. Se valaa uskoa kriiseistä selviytymisen mahdollisuuteen, sisun ja hellyyden tehokkaaseen yhdistelmään ihmissuhteiden hoidossa.

Tiedot: Suomen elokuvasäätiö <http://www.ses.fi/>