



# **KIRJAVIA UNELMIA**

Käsikirjoituksen kirjoittaminen  
kolmen näytöksen mallin mukaan

Janne Hyvönen

Opinnäytetyö  
Maaliskuu 2013  
Viestinnän koulutusohjelma  
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelma  
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

HYVÖNEN, JANNE:  
KIRJAVIA UNELMIA -  
Käsikirjoituksen kirjoittaminen kolmen näytöksen mallin mukaan  
Opinnäytetyö 110 sivua, joista liitteitä 66 sivua  
Maaliskuu 2013

---

Kirjoitin opinnäytetyökseni kuusikymmentäkuusisivuisen käsikirjoituksen. Elokuvan nimi on ”Kirjavia unelmia” ja se on romantiikalla ja huumorilla höystetty draama. Valitsin tarinan rakenteeksi kolmen näytöksen mallin, koska uskoin sen parhaiten tukevan protagonistin draaman kaarta ja halusin samalla oppia tuosta tärkeästä rakennemallista mahdollisimman paljon. Noin yhdeksänkymmentä prosenttia kaikista elokuvista kirjoitetaan sen mukaan ja sitä pidetään kaupallisesti toimivana rakenteena.

Tutkin työssäni kolmen näytöksen mallin soveltamista omaan käsikirjoitukseen. Tavoitteenani oli ottaa selvää, onko siitä apua tarinan rakenteen suunnittelussa ja myöhemmin ongelmien paikallistamisessa ja korjaamisessa. Olin kiinnostunut erityisesti sen joustavuudesta, sillä tiesin tarinastani tulevan pituudeltaan koko illan elokuvaa puolet lyhyempi.

Havaitsin kolmen näytöksen mallin todella hyödylliseksi apuvälineeksi. Käytin sitä tarinani analysoimiseen kaikissa kirjoitusprosessin vaiheissa. Se auttoi tekemään käsikirjoituksestani mielenkiintoisemman ja draamallisesti vahvemman kokonaisuuden, jossa on voimakkaita juonenkäänteitä ja katsojalle muodostuneet odotukset lunastava loppu. Huomasin, ettei tarinan pituus vaikuta kolmen näytöksen mallin käyttämiseen. Sitä voi soveltaa vaikka kymmenminuuttiseen elokuvaan.

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Media  
Scriptwriting and Visual Expression

**HYVÖNEN, JANNE:**  
**KIRJAVIA UNELMIA -**  
Writing a Script Using the 3-act Linear Structure

Bachelor's thesis 110 pages, appendices 66 pages  
March 2013

---

As my bachelor's thesis I wrote a sixtysix page script. It is called "Kirjavia unelmia" and it is a drama with a hint of romance and humor. I wrote it by using the 3-act linear structure, because I thought it to be the best choice to support the protagonist's character arc. I also wanted to learn as much as possible about that incredibly important movie structure. About ninety percent of all films use it and commercially it is considered effective.

In my thesis I studied how to apply the 3-act linear structure in one's own script. My goal was to find out if it was useful in designing the structure of a story and later in finding and fixing problems. I was particularly interested in finding out how flexible it was because I knew my script was going to be only half of the length of a feature film.

I found the 3-act linear structure a very helpfull tool. I used it for analysing my script in all the stages of the process. It aided me in writing a script that has a much higher dramatic value and is, by and large, more interesting to the reader. The script now has strong turning points and an ending that is emotionally fulfilling to the reader. I noticed that the length of the story has no effect on applying the 3-act linear structure. There is no reason why even a ten-minute long film could not be written by using that structure.

---

Key words: script, protagonist, 3-act linear structure

## SISÄLLYS

|   |   |    |
|---|---|----|
| 1 | JOHDANTO.....   | 6  |
| 2 | PROJEKTIN TAUSTA.....                                       | 7  |
|   | 2.1 Tarinan kehittyminen.....                               | 7  |
|   | 2.2 Käsikirjoitus tutuksi.....                              | 8  |
| 3 | KOLMEN NÄYTÖKSEN MALLI.....                                 | 10 |
|   | 3.1 Ensimmäinen näytös.....                                 | 12 |
|   | 3.1.1 Katsojan mielenkiinnon herättäminen.....              | 14 |
|   | 3.1.2 Tarinan käynnistäminen.....                           | 14 |
|   | 3.1.3 Päähenkilön maailman mullistuminen.....               | 16 |
|   | 3.1.4 Ensimmäisen näytöksen soveltaminen.....               | 17 |
|   | 3.2 Toinen näytös.....                                      | 21 |
|   | 3.2.1 Tarinan puoliväli, eli hetki josta ei voi palata..... | 22 |
|   | 3.2.2 Pääjuonessa pysyminen.....                            | 22 |
|   | 3.2.3 Tarinan synkin hetki.....                             | 23 |
|   | 3.2.4 Toisen näytöksen soveltaminen.....                    | 24 |
|   | 3.3 Kolmas näytös.....                                      | 29 |
|   | 3.3.1 Kriisin hetki.....                                    | 30 |
|   | 3.3.2 Tarinan huipentuminen.....                            | 30 |
|   | 3.3.3 Kolmannen näytöksen soveltaminen.....                 | 31 |
| 4 | JUONENKÄÄNTEIDEN OBJEKTIIVINEN JA SUBJEKTIIVINEN TASO.....  | 37 |
| 5 | YHTEENVETO JA POHDINTA.....                                 | 41 |
|   | LÄHTEET.....  | 44 |
|   | LIITTEET.....   | 45 |
|   | Liite 1. Käsikirjoitus: Kirjavia unelmia.....               | 45 |

## ERITYISSANASTO

|                         |  |
|-------------------------|--|
| ANTAGONISTI             | Päähenkilön vastustaja.  |
| DRAAMALLINEN ARVO       | Merkityksellinen hahmon tilanteeseen vaikuttava tapahtuma koetaan draamallisena arvona.      |
| FOCUS POINT             | Kts. pinni.  |
| HAMARTIA                | Trauman aiheuttama sokea piste omia huonoja elämänvalintoja kohtaan.                         |
| HOOK                    | Kts. Koukku.   |
| INCITING INCIDENT       | Kts. katalyyttinen tapahtuma.  |
| JUONENKÄÄNNE 1          | Protagonistin elämän muuttava käänne, joka siirtää tarinan toiseen näytökseen.               |
| JUONENKÄÄNNE 2          | Käänne, joka siirtää tarinan kolmanteen näytökseen. Synkin hetki.                            |
| KATALYYTTINEN TAPAHTUMA | Jokin tapahtuma, joka johtaa protagonistin ensimmäiseen juonenkäänteeseen.                   |
| KESKIKOHTA              | Tarinan puoliväli, hetki josta ei voi palata.  |
| KLIIMAKSI               | Tarinan loppuhuipennus.  |
| KOUKKU                  | Katsojan koukuttava hetki elokuvan alussa.   |
| KRIISI                  | Äärimmäinen valinta, joka johtaa kliimaksiin.  |
| MID POINT               | Kts. keskikohta.   |
| OUTLINE                 | Noin neljän sivun lyhytdokumentti tarinasta, joka kirjoitetaan ennen käsikirjoitusta.        |
| PERIPETEIA              | Käänne joko positiiviseen tai negatiiviseen.   |
| PINNI                   | Hetki, jolloin protagonistia ja/tai katsojaa muistutetaan elokuvan teemasta ja päämäärästä.  |
| PLOT POINT              | Kts. juonenkäännne.  |
| PROTAGONISTI            | Päähenkilö.  |
| RATKAISU                | Tarinan loppu, häivytyt.   |
| SISÄINEN MOTIVAATIO     | Protagonistin tiedostamaton tarve.   |
| SYNOPSIS                | Noin sivun pituinen lyhytdokumentti tarinasta, joka on kirjoitusprosessin ensimmäinen vaihe. |
| ULKONEN MOTIVAATIO      | Päämäärä, jonka protagonistia haluaa saavuttaa.  |

## 1 JOHDANTO

Kolminäytöksisyys on elokuvan yleisin rakenne ja se juontaa juurensa hyvin kaukaa. Aristoteles määritteli ensimmäisenä, että tarinassa tulisi olla alku, keskikohta ja loppu ja että näiden elementtien tulisi olla juuri tässä järjestyksessä. Tämä tarinankerronnan rakenne on ihmiselle kaikkein luontaisin ja helpoiten ymmärrettävissä, sillä samankaltaisesti ihminen syntyy, elää ja kuolee. Kolmen näytöksen mallia on käytetty elokuvissa todella paljon, mutta pikkutarkkuutensa vuoksi se on saanut myös kritiikkiä. Tapahtumien paikat on ajallisesti määritetty siinä todella tarkkaan.

Itse pidän kolminäytöksisen rakenteen mukaan tehdyistä elokuvista. Esimerkkinä mainittakoon vaikka *Ghostbusters* (1984), jossa rakenne on helposti nähtävissä. Pidän siitä, että kerronta on johdonmukaista ja helposti sisäistettävää, kunhan se ei ole valmiiksi pureskeltua. Haluan myös, että elokuva lunastaa alussa antamansa lupaukset. Rakenteen tulisi palvella elokuvan sanomaa, joten harkittuja poikkeuksia voi tietenkin tehdä. Muuten kirjoittajan kannattaa hyväksyä toimivaksi todetut faktat.

Mitä kritiikkiin kolmen näytöksen mallin pikkutarkkuudesta tulee, koen, ettei malli ole sääntö vaan ohjenuora. Sitä voi soveltaa omaan käsikirjoitukseen, jotta tarinasta tulisi mielenkiintoisempi, jännittävämpi ja myyvämpikin. Tässä tarkoituksessa se on mielestäni erinomainen työkalu käsikirjoittajalle, eikä mitenkään sitova vankila tai kasa rajoituksia kahlitsemaan luovuutta.

Tässä työssä tutkin, miten olen soveltanut kolmen näytöksen mallia opinnäytetyöksi kirjoittamaani ”Kirjavia unelmia” käsikirjoitukseen. Tutkin myös miten rakenteeseen vaikuttaa se seikka, että käsikirjoitus on 60 minuuttia pitkä, eli puolet normaalia lyhyempi. ”Kirjavia unelmia” on huumorilla ja romantiikalla maustettu hyväntuulinen draama, joka kertoo elämästä nauttimisen tärkeydestä.

## 2 PROJEKTIN TAUSTA

Minulla on yleensä ollut uusissa projekteissa tapana pyrkiä kokeilemaan jotain sellaista, mitä en ole aiemmin tehnyt. Opinnäytetyössäni halusin harjoitella lisää draaman kirjoittamista, mutta koska olin kokeillut sitä aiemminkin, halusin haasteen vuoksi tuoda mukaan itselleni vielä tuntemattomia elementtejä. Niinpä päätin kirjoittaa jonkin tarinan, jonka genre olisi romanttinen komedia, sillä se oli täysin oman mukavuusalueeni ulkopuolella.

Halusin tarinaani onnellisen lopun, sillä aiemmin kirjoittamissani käsikirjoituksissa loppu oli aina ollut surullinen. Luontainen mieltymykseni tehdä tarinoideni päähenkilöistä antisankareita, tarjosi kyseiseen tavoitteeseen hyvän lähtökohdan. Protagonistin muutos jollain tavalla heikosta tai moraalisesti arveluttavasta henkilöstä paremmaksi ihmiseksi, on hyvä pohja saada elokuvalla onnellinen päätös.

Tällainen hahmonkehitys on aina kiehtonut minua, koska antisankarit ovat heikkouksiin niin inhimillisiä. Sen lisäksi ihmisenä kasvamisen ajatus on tuntunut lohdulliselta. Lopun luonteen ja genren lisäksi, minulla ei muuta ajatusta tai ideaa tarinan suhteen ollut.

### 2.1 Tarinan kehittyminen

Vaikka lopun päättäminen tuntematta koko tarinaa ja kirjoittamisen aloittaminen genrevalinnasta olisikin melko epätavallista, oli se kuitenkin lähtökohtana ideoimisen aloittamiselle. Käsikirjoituksen ohjaajaksi kaavailtu opiskelija oli mukana ideoinnissa ja pohdimme, minkälaisen tarinan haluaisimme kertoa.

Meidän molempien ollessa kyseisenä ajanjaksona melko stressaantuneessa mielentilassa, päätimme, että tarina voisi kertoa rentoutumisen tärkeydestä. Olihan ammatillisissa opinnoissa kehoitettu kirjoittamaan aiheista, joista itse tietää. Pitkän pohdinnan tuloksena syntyi idea kyllästyneestä kirjailijasta ja työnarkomaanista kustannustoimittajasta, mutta itse tarinan kulku oli edelleen epäselvä.

Aloin kehittää ideasta synopsista, mutta ensimmäisessä versiossa ei juuri ollut järkeä, saati mitään kunnollista draamaa luovaa elementtiä. Omalla kohdallani tarinoiden ensimmäiset versiot ovat lähes aina huonoja, joten sinällään tässä ei ollut mitään yllättävää. ”Kirjavien unelmien” alku tosin oli lähestulkoon ennätysurkea. Alun kangertelu johtui eritoten siitä, ettei minulla kirjoittamaan lähtiessä ollut valmiina mitään tarinan alkua, tai hahmoa, jonka ympärille rakentaa.

Opettajan palaute auttoi näkemään synopsisin ongelmakohdat ja tarina alkoi pikkuhiljaa muotoutua kiinnostavammaksi ja lupaavammaksi. Lisäsin tarinaan panoksia, eli draamallista arvoa ja kehitin hahmojani, jotta kirjoittajana tuntisin heidät paremmin. Tiesin kuitenkin tarvitsevani vielä jotain, mikä helpottaisi luomista. Tarina ja kaikki elementit jotka se vaati, olivat yhtenä sekamelskana päässäni. En nähnyt elokuvaani selkeänä aikajanana ja sen tähden sen puutteiden arvioiminen oli vaikeaa. Otin referenssiksi kolmen näytöksen mallin, jolloin työ lähti etenemään huomattavasti sujuvammin.

## 2.2 Käsikirjoitus tutuksi

”Kirjavia unelmia” alkaa, kun Julius Jokinen, kunnianhimoinen ja uraansa keskittynyt kustannustoimittaja saapuu Virroille. Julius etsii kuuluisaa kirjailijaa Heimo Haanpäätä, jonka uusin kirja on myöhässä. Haanpää on myös lopettanut kaiken yhteydenpidon kustantajaan, joka alkaa olla todella huolissaan, sillä kirjan kuvausoikeudet on myyty amerikkalaisille jo ennen kirjan ilmestymistä. Julius on itse kotoisin Virroilta ja etsiessään Haanpäätä, hän tapaa lapsuudenystävänsä Ilonan.

Ilona kiinnostuu Juliuksesta kovasti, mutta Julius ei piittaa naisesta tai oikeastaan mistään muustakaan. Julius on stressaantunut ja kärsii nukahtamisvaikeuksista, eikä osaa nauttia elämästä. Julius haluaa vain saada Haanpään käsiinsä ja päästä tekemään työnsä. Hänelle on luvattu suuri ylennys, jollaisesta hän on koko elämänsä haaveillut, jos hän hoitaa kirjan nopeasti ja vähin äänin julkaisuun.

Ilonan avulla Julius löytää Haanpään, mutta hänen kauhukseen käy ilmi, ettei Haanpäällä ole hänen kaipaamaansa uusinta kirjaa. Itse asiassa Haanpää ei ole kirjoittanut kirjo-

jaan ollenkaan, vaan todellinen kirjailija on hänen veljensä, joka on kuollut vähän aikaa sitten. Julius päättää olla kertomatta tilanteesta esimiehelleen, jottei menettäisi ylennystään.

Epätoivoissaan Julius esittelee amerikkalaisille tuottajille Ilonan kirjoittaman, Haanpäältä vaikutteita saaneen kirjan, jota Ilona ei ole uskaltanut lähettää minnekään. Kirja menee kuin meneekin läpi, vaikka vaihtunutta päähenkilöä kovasti hämmästellään. Haanpään varoituksista huolimatta Julius päättää varastaa kirjan, jota kuitenkin täytyy editoida paremmaksi ja Haanpää-tyylisemmäksi. Tämän saavuttaakseen Julius esittää auttavansa Ilonaa kirjan julkaisukuntoon saamisessa ja pakottaa tämän kovaan työtahtiin oman aikataulunsa takia. Samalla Julius kuitenkin tutustuu naiseen enemmän.

Ilona on välitön ja avoin nuori nainen, joka elää hetkessä ja osaa nauttia elämästä. Vanhempien yllättävä kuolema on saanut hänet ymmärtämään, että elämästä kannattaa nauttia nyt eikä myöhemmin, sillä kaikki voi loppua milloin tahansa. Tässä suhteessa hän on Juliuksen täydellinen vastakohta.

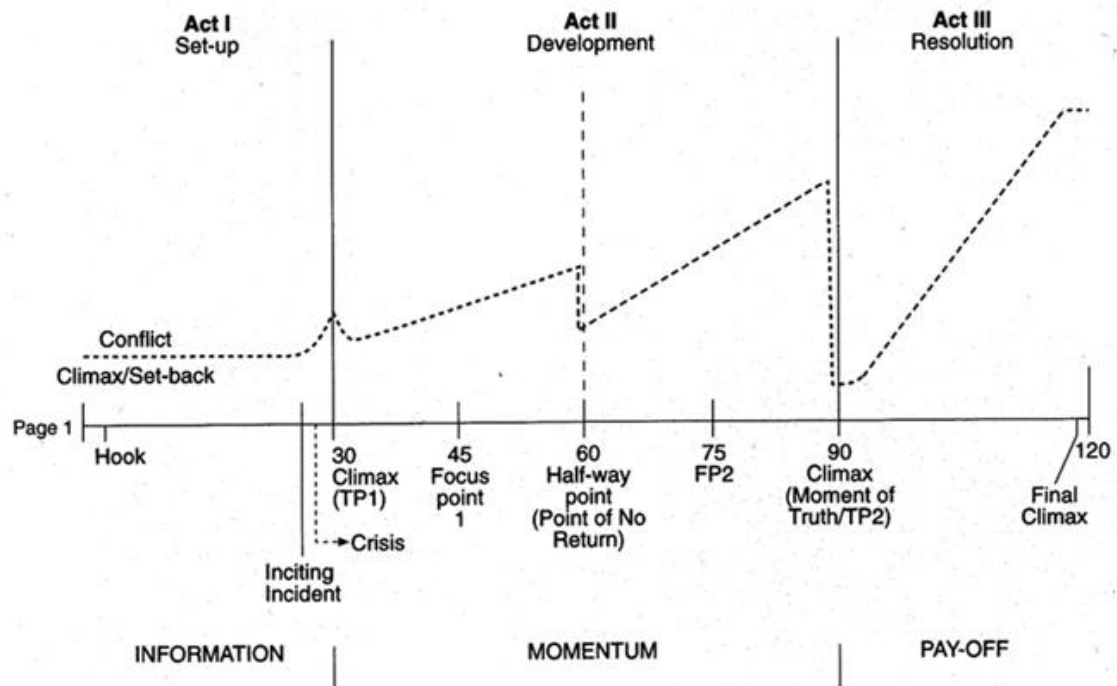
Julius alkaa epäillä elämäntyyliään ja motiivejaan Ilonan vaikutuksesta. Vähän ennen kirjan valmistumista Juliuksen esimies ilmoittaa ylennyksen USA:han olevan järjestetty. Synkimmällä hetkellään Julius päätyy, epäilyksistään huolimatta, palaamaan vanhoihin aikomuksiinsa ja varastamaan valmiin kirjan. Ilonan sydän särkyi, eikä hän ymmärrä ollenkaan, miksi Julius on kadonnut.

Kotimatalla Julius väistää hirveä ja joutuu onnettomuuteen. Haanpää on lähellä kuolla ja Julius ymmärtää Ilonan filosofian. Julius ei enää kykene luovuttamaan kirjaa kustantajalle omaa etuaan tavoitellakseen. Hän myöntää tekonsa Ilonalle, joka suuttuu. Julius kehittää suunnitelman. Hän antaa kirjasta kunnian Ilonalle ja kertoo, että tämä on Haanpään kisälli, joka säilyttää mestarin henkisen perinnön tämän jäädessä eläkkeelle. Julius pyytää Ilonalta anteeksi ja hylkää ylennyksensä. Ilona heltyy ja pariskunta saa toisensa. Tiedotusvälineet ihastuvat ajatukseen Haanpään manttelinperijästä ja kirjasta tehdään elokuva.

### 3 KOLMEN NÄYTÖKSEN MALLI

Elokuvan rakenne on tapahtumien valikoima hahmojen elämistä, joka on järjestetty strategiseksi jatkumoksi, herättämään haluttuja tunteita ja ilmaisemaan haluttua elämäntapaa (McKee 1997, 33). Käsikirjoitusta luodessaan kuka tahansa kirjoittaja varmasti haluaa maksimoida tapahtumiensa ja teemojensa tunnevaikutuksen lukijaan ja katsojaan. Tapahtumien järjestys ja sisältö riippuvat siis siitä, mitä kirjoittaja haluaa sanoa (McKee 1997, 33).

Käsikirjoituksen jakaminen kolmeen näytökseen auttaa kirjoittajaa löytämään tuon järjestyksen (Hauge 1988, 91). Se auttaa näkemään, mitä tarinassa missäkin kohtaa tulisi tapahtua, jotta tarina etenisi ymmärrettävästi ja jännitys olisi kasvava. Ensimmäinen näytös esittelee elokuvan maailman, hahmot, tilanteen ja protagonistin ulkoisen motivaation (Hauge 1988, 92). Siinä kirjoittaja koukuttaa lukijan ja katsojan, jotta käsikirjoitus menisi paremmin kaupaksi ja katsoja katsoisi elokuvan tai sarjan loppuun. Kolmen näytöksen malli auttaa luomaan protagonistin maailmaa horjuttavan ongelman, joka siirtää tarinan toiseen näytökseen.



KAAVIO 1. Frenshamin kolmen näytöksen malli (Frensham 1996, 100).

Toisessa näytöksessä syvennetään hahmoja rakentamalla toimintaa, huumoria ja jännitystä (Hauge 1988, 92). Protagonisti kamppailee ylittääkseen tielleen tulevat esteet, jotta saavuttaisi päämääränsä. Katsojaa ja protagonistia muistutetaan tarinan teemasta ja lopulta toinen näytös huipentuu tilanteeseen, jossa protagonistista on surkeimmassa tilaansa. Vaikuttaa, että protagonistista on epäonnistunut ja elokuva loppuu.

Kolmannessa näytöksessä ratkaistaan kaikki liittyen protagonistin ulkoiseen- ja sisäiseen motivaatioon, (Hauge 1988, 92) eli mitä hahmo haluaa ja mitä hän oikeasti tarvitsee. Tarinan jännitys nousee huippuunsa, kun kriisin kautta protagonistista taistelee itsensä kliimaksiin, eli voittoon tai häviöön.

Noin yhdeksänkymmentä prosenttia elokuvista pohjautuu kolmen näytöksen malliin (Frensham 1996, 97). Vaikkei ”Kirjavista unelmista” loppujen lopuksi tullutkaan varsinaisesti romanttista komediaa, oli kolminäytöksinen rakenne selkeä valinta, koska tahdoin kirjoittaa tarinastani lineaarisen ja suoraviivaisen. Se on myös katsojaystävällisin ja helpoiten kaupaksi menevä rakenne. Halusin pyrkiä ”Kirjavien unelmien” kirjoittamisessa paitsi hyvään tarinaan, myös kaupallisuuteen, koska jossain vaiheessa toimeentuloni saattaa hyvinkin riippua kyvystä kirjoittaa kaupaksi meneviä käsikirjoituksia. Silloin täytyy kirjoittaa elokuvia, joita ihmiset haluavat nähdä (Hauge 1988, 40).

Kaupallisuus ei kuitenkaan ollut ainoa syy, miksi päädyin kolminäytöksiseen rakenteeseen. Mielestäni se on aloittelevalla käsikirjoittajalle tärkeä rakenne osana ja sen hallitseminen auttaa ymmärtämään, miten tarpeen vaatiessa poiketa siitä. Koen sen erinomaiseksi apuvälineeksi käsikirjoitusta hahmoteltaessa ja siinä ilmeneviä ongelmia paikannettaessa ja korjatessa.

Tahdoin syventää osaamistani kolmen näytöksen mallin suhteen ja toivoin tekeväni myös aivan uusia löytöjä. Pyrkimyksenäni on saada se mahdollisimman hyvin haltuun, jottei sitä tarvitsisi edes mieltä, vaan se soljuisi selkärangasta paperille. Epäilemättä tuon tavoitteen saavuttamiseksi ei tämä työ vielä riitä, sillä ainoa keino oppia käsikirjoittamaan on kirjoittaa ja kirjoittaa paljon. Sen jälkeen täytyy vielä analysoida omaa työtä mahdollisimman tarkoin.

### 3.1 Ensimmäinen näytös

Kolmen näytöksen mallin mukaan elokuvan ensimmäinen näytös on noin kaksikymmentäviisi prosenttia elokuvan kestosta, toinen näytös viisikymmentä prosenttia ja kolmas loput kaksikymmentäviisi prosenttia. Kahden tunnin elokuvassa ensimmäinen näytös kestäisi siis noin kolmekymmentä minuuttia (Fernsham 1996, 98). Käsikirjoitussivuina ensimmäinen näytös on myös noin kolmekymmentä, sillä yksi käsikirjoitussivu lasketaan kestossa yhdeksi minuutiksi (Hauge 1988, 93).

Ensimmäisessä näytöksessä selviävät elokuvan genre ja tyyli. Onko elokuva raakaa realismia vai huumoria, tai ehkä fantasiaa? Minkälainen tunnelma elokuvassa on? Ensimmäistä näytöstä voikin kutsua elokuvan informatiiviseksi osuudeksi, sillä sen aikana katsojan ja lukijan täytyy saada selville kaikki tarinaan liittyvä tärkeä tieto, jotta tulevat tapahtumat tuntuisivat uskottavilta. Field kuvaa sitä sanalla ”setup”; pohjustus (Field 1979, 73).

Käsikirjoituksen ensimmäiset kymmenen sivua ovat tavallaan kaikkein tärkeimmät. Niiden näyttämien, kertomien ja kertomatta jättämien asioiden täytyy koukuttaa lukija ja katsoja heti, sillä sen aikaa ihmiset yleensä jaksavat seurata, ennen kuin tekevät jottopäätöksiä siitä, onko elokuva hyvä vai huono (Frensham 1996, 101; Field 1979, 70).

Käsikirjoitusta myytäessä saattaa ostaja pistää käsikirjoituksen roskeen lukematta kymmentä sivua pidemmälle, jos alku on huono. Kirjoittajan täytyy siis melko lyhyeen aikaan mahduttaa paljon olennaista. Lukijan ja katsojan on heti ymmärrettävä, mistä on kysymys. On oltava täysin selvää, kuka päähenkilö on, mikä draamaa synnyttävä ongelma hänellä on ja minkälaisista olosuhteista se kumpuaa (Field 1997, 73).

Ensimmäinen näytös esittelee katsojalle ja lukijalle kyseisen elokuvan maailman ja protagonistin. Missä elokuva tapahtuu, minkälaisista tai minkälaisesta ihmisestä se kertoo ja mitä nämä haluavat. Mieluiten niin, että katsoja ymmärtää itse. Asioiden laittaminen suoraan katsojan eteen, on huonoa kerrontaa. Käytännössä esittely tapahtuu parhaiten näyttämällä protagonistin arvot ja motiivit toiminnan kautta. Kirjoittajan kannattaa siis laittaa protagonistille paljon toimintaa ja päätöksiä ensimmäiseen näytökseen

(Frensham 1996, 106). Mitä selkeämmin protagonisti on esitelty, sitä paremmin lukija ja katsoja näkevät hahmon muutoksen elokuvan aikana.

Jos protagonisti muuttuu tarinan aikana, on erityisen tärkeää näyttää millaista hänen elämänsä on ensimmäisessä näytöksessä ja kolmanteen näytökseen sisällyttää kuvia hänen uudesta, muutoksen jälkeisestä elämästään (Hauge 1988, 96). Näin katsoja pääsee näkemään protagonistin lähtötilanteen. Mitä hän yrittää säilyttää ensimmäisen juonenkäänteeseen jälkeen? Luuleeko hän ehkä olevansa onnellinen, vaikka oikeasti kärsii sisäisesti?

Kolmannessa näytöksessä kirjoittajan tulee näyttää, miten protagonisti elää uutta elämäänsä ja miten se hyödyttää häntä. Uusi elämä tulee näyttää siinäkin tapauksessa, ettei sankari olisi onnistunut saavuttamaan ulkoista motivaatiotaan (Hauge 1988, 96). Hauge kutsuu tätä kolmen näytöksen mallin osaa nimellä ”before and after pictures”, eli ennen- ja jälkeenkuvat. Niiden tarkoitus on näyttää katsojalle konkreettisesti ja selvästi protagonistin muutos (Hauge 1988, 96).

Ensimmäisen näytöksen loppupuolella kirjoittaja esittelee uhan protagonistille, mikä vie tarinan dramaattisempaan suuntaan (Frensham 1996, 107). Esimerkiksi elokuvassa Tappajahai (1975) uhka kuitenkin ilmenee jo alussa, kun uimarannalta löytyy hain syömä ruumis. Tämä tukee ajatusta siitä, että kolmen näytöksen mallia kannattaa soveltaa, eikä noudattaa orjallisesti. Uhka liittyy protagonistin dramaattiseen ongelmaan, eli ristiriitaan sen kanssa mitä hän haluaa. Siitä tarina etenee ensimmäiseen juonenkäänteeseen ja protagonistin kamppailuun voittaakseen esteet ja saavuttaakseen haluamansa.

Ensimmäiseen näytökseen voi sisällyttää vahvan visuaalisen kuvan, joka toistuu elokuvan loppupuolella. Kuvan ei tarvitse olla nerokas tai mitenkään esiin pomppaava, jotta katsoja rekisteröisi sen tärkeäksi muistaa. Riittää, että se jää katsojan mieleen alitajuisesti. Kun kuva lopussa toistuu, se kumpuaa katsojan muistista ja toimii eräänlaisena merkinä siitä, että elokuva on loppumassa (Frensham 1996, 104).

”Kirjavissa unelmissa” tuo kuva on tien varressa oleva kyltti, jonka ohitse Julius ajaa. Kyltti kertoo Juliuksen saapuvan Virroille. Kun kuva toistuu ihan käsikirjoituksen lopussa, lukija ymmärtää Juliuksen palaavan Virroille ja tarinan tulevan päätökseen. En-

simmäisessä näytöksessä tulee myös aloittaa sivujuonilinjat, mutta koska ”Kirjavia unelmia” on vain kuusikymmentä minuuttia pitkä, se seuraa tiiviisti ainoastaan pääjuonta.

### **3.1.1 Katsojan mielenkiinnon herättäminen**

Kuten aiemmin mainitsin, käsikirjoituksen tulee herättää mielenkiintoa heti alusta. Lukijan koukuttavaa kohtaa sanotaan loogisesti koukuksi (Hook). Se on ihanteellisesti jo kolmannella sivulla, mutta viimeistään viidennellä (Frensham 1996, 102). Kouku on jonkinlainen tapahtuma, joka sysää draaman liikkeelle ja vihjaa lukijalle, mihin suuntaan tarina lähtee. Esimerkiksi voimakas konflikti kahden hahmon välillä on aina tehokas keino herättää lukijan mielenkiinto.

Käytännön esimerkkinä voisin mainita elokuvan *The Hangover* (2009), joka alkaa näyttämällä tilanteen elokuvan toisen näytöksen lopusta. Polttariporukka on Nevadan aavikolla huonossa kunnossa. Sulhanen, jonka häät ovat seuraavana päivänä, on kadoksissa. Yksi hahmoista ei näe muuta ratkaisua, kuin soittaa morsiamelle, että häät täytyy peruuttaa. Tilanne koukuttaa minut välittömästi. Se herättää kysymyksiä, kuten mitä ihmettä on tapahtunut ja miten kaverukset tästä selviävät?

Toinen, erittäin kuuluisa esimerkki, on elokuvan *Star Wars* (1977) alku. Heti ensimmäisessä kuvassa esiin tulee pieni avaruusalus. Sitä jahtaa lasereilla tulittaen toinen alus, joka paljastuu loputtoman suureksi. Katsoin elokuvan ensimmäistä kertaa kymmenvuotiaana, enkä voinut alun nähtyäni irrottaa katsettani ruudusta.

### **3.1.2 Tarinan käynnistäminen**

Katalyyttinen tapahtuma, eli *Inciting incident*, on yksi nimitys ensimmäisen näytöksen loppupuolella olevalle tapahtumalle, joka luo ensimmäiseen juonenkäänteeseen johtavan kriisin. Ainakin Frensham ja McKee käyttävät tästä tapahtumasta nimitystä *Inciting incident* (Frensham 1996, 107; McKee 1997, 181).

Uhan ei kuitenkaan välttämättä tarvitse tulla ensimmäisen näytöksen loppupuolella, niin kuin aiemmin totesin Tappajahai (1975) -vertauksessa. Robert McKeen mielestä se on itse asiassa yleensä tarinan alussa (McKee 1997, 222-223). Se kannattaa kirjoittaa käsikirjoitukseen heti, kun lukijalla on tarpeeksi tietoa maailmasta ja protagonistista, jotta hän voi reagoida tapahtumiin täysillä (McKee 1997, 203). Ensimmäisten viidentoista minuutin aikana tuleva katalyyttinen tapahtuma ehkäisee katsojan ikävystymisen riskiä. Jos se kuitenkin tulee myöhemmin, kannattaa jonkin sivujuonen katalyytti laittaa alkuun (McKee 1997, 201).

Katalyyttinen tapahtuma sekoittaa dramaattisesti protagonistin tilannetta (McKee 1997, 189). Tilanne saattaa olla hyvä tai huono, mutta katalyyttinen tapahtuma kääntää sen jollain lailla ympäri, pakottaen protagonistin reagoimaan siihen. Reagoimattomuuskin on reagointi. Näin ollen protagonistilla saa motivaation palauttaa alkutilanne ennalleen tai muuttaa sitä kokonaan, mikä johtaa ensimmäiseen juonenkäänteeseen (Frensham 1996, 107). Katalyyttinen tapahtuma siis aloittaa varsinaisen tarinan.

Katalyytti voi olla sattuma tai syy. Se voi tapahtua yllättäen tai protagonistin päätöksellä. Kummin tahansa kirjoittaja päättää sen toteuttaa, on sen tapahduttava valkokankaalla. Sitä ei saa kirjoittaa taustatarinaan tai kohtausten väliin (McKee 1997, 198). Tämä siksi, että katalyyttisen tapahtuman on herätettävä katsojassa dramaattinen kysymys; miten tässä oikein käy? Se saattaa myös esitellä tarinan antagonistiset voimat, kuten suuren valkohain Tappajahaisissa (1975). Katalyyttistä tapahtumaa suunnitellessa kirjoittajan kannattaa miettiä, mikä olisi pahinta, mitä protagonistille voi alkutilanteessa tapahtua. Sen lisäksi kannattaa pohtia, mikä hänelle olisi parasta (McKee 1997, 206).

Esimerkkinä mainitsen elokuvan *Yes Man* (2008). Jim Carreyn esittämä Carl on eronsa jälkeen vetäytynyt omiin oloihinsa, eikä osaa enää nauttia elämästä. Hän tapaa työpaikansa pihalla lähes yli-innostuneen miehen, joka sanoo kaikkeen ”kyllä”. Mies kehottaa Carlia tulemaan kanssaan ”kyllä - konferenssiin”, jota vetää eräänlainen elämänlaatu-konsultti. Tämä hetki on katalyyttinen tapahtuma, joka ohjaa Carlia elämäntapamuutokseen, eli käsikirjoituksessa ensimmäiseen juonenkäänteeseen.

### 3.1.3 Päähenkilön maailman mullistuminen

Ensimmäinen juonenkäänte on protagonistin elämän muuttava tapahtuma, johon ensimmäinen näytös päättyy. Se on muutos joko positiiviseen tai negatiiviseen suuntaan, riippuen tarinasta, protagonistista ja tämän dramaattisesta tarpeesta, eli ulkoisesta motivaatiosta. Ensimmäinen juonenkäänte asettaa protagonistille esteitä ja sysää tämän kamppailemaan niitä vastaan ja tavoittelemaan ulkoisen motivaationsa saavuttamista. Tällaista käännettä kutsutaan myös nimellä peripeteia ja se on Aristoteleen mukaan yksi tärkeimmistä draaman tekijöistä (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 365).

Opintojen yhteydessä olemme pohtineet, voivatko katalyyttinen tapahtuma ja ensimmäinen juonenkäänte olla sama asia. Tämä siksi, että katalyytti voi olla oikeastaan missä tahansa ensimmäisessä näytöksessä ja ensimmäinen juonenkäänte taas saattaa hyvin olla tarinan ensimmäinen suuri käänne. Näin ollen se toimisi samalla katalyyttinä. Tapahtumat saattavat myös olla niin lähekkäin, että on turha analysoida niitä erillisiksi käännteiksi.

Ensimmäinen juonenkäänte on yksi kolminäytöksisen käsikirjoituksen peruspilareista. Ennen kuin käsikirjoittaja alkaa kirjoittaa tarinaa, hänen tulisi tietää tarinan alku, ensimmäinen juonenkäänte, toinen juonenkäänte ja loppu (Field 1979, 98). Tällöin kirjoittajalla on aina ankkuri, jota kohti hän voi suunnistaa koko käsikirjoitusta pienemmässä mittakaavassa. Kun kirjoittaja tietää kunkin näytöksen lopun, tarvitsee vain miettiä, mitä täytyy tapahtua, jotta tähän tulokseen päästään.

Näiden käännteiden tulee olla vahvoja ja selkeästi näkyviä, jotta lukija ja katsoja pysyvät mukana protagonistin hahmonkehityksessä ja ymmärtävät tämän ratkaisuja. Otan esimerkiksi jälleen elokuvan *Yes Man* (2008). Katalyyttisen tapahtuman jälkeen Carl menee ”kyllä-konferenssiin” ja lupaa sanoa kaikkeen kyllä. Heti ensimmäisen tilaisuuden koittaessa Carl sanoo hieman emmittyyään ”kyllä” ja hyviä asioita alkaa tapahtua. Tämä Carlin tekemä päätös on käsikirjoituksen Plot point 1. Se on käänne negatiivisesta alkutilasta positiiviseen suuntaan, joka sysää Carlin tavoittelemaan parempaa elämänlaatua, eli ulkoista motivaatiotaan. Hänen sisäinen motivaationsa on ymmärtää, miten elämästä nautitaan ja mikä siinä on tärkeää.

### 3.1.4 Ensimmäisen näytöksen soveltaminen

Hankalasta alusta huolimatta, minulla oli ”Kirjavien unelmien” juonenkäänteet tiedossa heti, kun tarina alkoi muotoutua. Sen sijaan loppua en ollut pohtinut kunnolla. Se aiheutti jonkin verran hankaluuksia ja pitkitti kirjoitusprosessia. Käsikirjoittaminen kannattaisi aloittaa lopusta ja suunnitella tarinaa käänteisessä järjestyksessä (Field 1979, 72).

Käsikirjoitus koki suuria muutoksia. Sitä lyhennettiin puolella, jotta se olisi opiskelijatyöryhmälle helpompi kuvata. Sitten sitä pidennettiin, koska päätettiin, ettei sitä kuvatakaan. Sitten loppupuolisko ei ollut enää toimiva, joten kirjoitin sen lähes kokonaan uudeksi. Niin rankkaa, kuin tällainen työn muokkaaminen laidasta toiseen onkin, ei siinä ole mitään erikoista. Käsikirjoittaminen on prosessi, jossa vanhaa ja toimimatonta tekstiä heitetään pois sitä mukaa, kuin uutta ja parempaa syntyy (Hauge 1988, 113).

Koin tässä tilanteessa omakohtaisesti, että Field puhuu asiaa juonenkäänteiden tietämisestä ennen kirjoittamisen aloittamista. Kaikista suurista käsikirjoitukseen tehdyistä muutoksista huolimatta juonenkäänteet säilyivät ennallaan. Ne selkeytyivät outline-vaiheessa ja niistä oli suurta hyötyä koko kirjoitusprosessin ajan. Niiden avulla pohdin, miten tarinan loppupuoliskon voisi kirjoittaa paremmaksi. Lisäsin siihen enemmän toimintaa ja käänteitä, sekä selkeästi näkyviä vaikeuksia protagonistille.

Koska olin alusta asti halunnut tarinani loppuvan onnellisesti, tiesin että valintojeni pitää ohjata Juliusta siihen suuntaan. Koska Julius on jokseenkin antisankari, täytyi hänen hahmonkaarensa olla positiivisesti kehittyvä. Tarinan teeman ollessa elämästä nauttimaan oppiminen, täytyi Juliuksen kasvaa ihmisenä, jotta lopusta tulisi onnellinen. Katsojan pitäisi pystyä kääntymään hänen puolelleen ja lopussa jopa kannustamaan häntä.

Tarinan tapahtumien ja rakenteen piti siis tukea tätä temaattista hahmokehitystä. Kolmen näytöksen malli sopi siihen kaikista parhaiten, koska ensimmäinen juonenkäänte esittelee Juliukselle ongelman, joka pakottaa hänet huomaamaan elintapojensa negatiiviset vaikutukset. Toinen juonenkäänte pistää hänet alhaisimpaan tilanteeseen koko tarinan aikana ja kliimaksi päättää tarinan Juliuksen muutoksen onnistumiseen. Lukija ja katsoja luulevat, ettei hänellä ole toivoa, mutta sitten hän nouseekin pelastamaan päivän. Kaikki kolme näytöstä ovat yhteydessä sankarin ulkoisen motivaation kehityksen

kanssa (Hauge 1988, 92). ”Kirjavissa unelmissa” ne ovat yhteydessä myös sankarin sisäisen motivaation kanssa.

Kun kansisivu jätetään laskuista, on ”Kirjavien unelmien” ensimmäinen näytös yhdeksäntoista sivua pitkä. Kuusikymmentäkuusisivuisesta käsikirjoituksesta se on noin kaksikymmentäyhdeksän prosenttia. Jos kolmen näytöksen mallia tulkitaan kirjaimellisesti, se on pari sivua liian pitkä. Minä sanon, että tarpeeksi lähelle, sillä käsikirjoittaminen ei ole matematiikkaa, vaan taidetta. Frensham ei myöskään pidä näytösten pituuksia mitenkään kiveen hakattuina (Frensham 1996, 98).

”Kirjavien unelmien” ensimmäinen juonenkäännös on Juliuksen saama tieto siitä, ettei Haanpää ole kirjoittanut kirjojaan ja sen pohjalta tekemänsä päätös olla kertomatta pomolleen Svinhufvudille, ettei kykenekään suorittamaan tehtäväänsä normaalisti. Tämä päätös siirtää tarinan toiseen näytökseen ja Juliuksen kamppailuun ulkoisen motivaationsa, eli suuren ylennyksen saavuttamiseksi.

Käsikirjoitukseni katalyyttinen tapahtuma on Haanpään karkuun lähtö baarista, josta Julius on hänet löytänyt ja kertonut tulleen editoimaan hänen uutta kirjaansa. Se on yksi käsikirjoitukseni elementti, joka on säilynyt muuttumattomana alusta asti. Sen paikka on tosin hieman vaihdellut, kun kirjoitusprosessin alkupuolella tiivistin käsikirjoitusta. Haanpään karkuun lähdön myötä tarina lähtee käyntiin, sillä Julius kohtaa ensimmäisen vaikeuden (Frensham 1996, 107). Tämän esteen ylittäminen johtaa hänet Haanpään mökille. Siellä Julius taas saa selville, ettei Haanpäällä ole hänen tarvitsemaansa kirjaa ja mies on muutenkin huijari.

Katalyyttinen tapahtuma on käsikirjoituksen sivulla yksitoista. Se on huomattavasti aiemmin, kuin mihin KAAVIO 1 sen asettaa (Frensham 1996, 100). En koe sitä virheeksi, sillä se oli tarinan etenemisen kannalta luonnollinen paikka katalyytille. Katsoja ei ehdi kyllästyä, kun aiemmin tarinassa on lähinnä vain esitelty hahmoja ja maailmaa. Haanpään pako herättää katsojassa kysymyksiä ja säilyttää tämän mielenkiinnon. ”Minkä ihmeen takia kirjailija lähti karkuun?” Sen lisäksi Juliukselle jää vielä aikaa ottaa selville Haanpään tilanteesta, ennen ensimmäistä juonenkäännettä.

Aiemmin käyttämässäni esimerkissä, elokuvassa Tappajahai (1975), katalyyttinen tapahtuma tulee jo ensimmäisten minuuttien aikana. Tämä tukee käsitystäni, että mallia voi ja pitää soveltaa omaan tarinaan sopivaksi. Jopa Frensham itsekin myöntää katalyytin voivan tapahtua missä kohtaa tahansa ensimmäistä näytöstä ja että sen paikka riippuu tarinasta (Frensham 1996, 110).

Tarinassani on kolme hahmoa, jotka minun täytyi esitellä ensimmäisessä näytöksessä. Protagonisti Julius Jokinen, Heimo Haanpää ja Ilona Henninen. Tarinan antagonistia, Svinhufvudia, en saanut mahdutettua esiteltäväksi ensimmäiseen näytökseen. En halunnut änkeä hahmoa väkisin käsikirjoituksen alkuun, sillä se olisi turhaan hidastanut hyvin etenevää tarinaa. Korvasin hahmon näkyvyyden puutteen muutamalla dialogiviittauksella Svinhufvudin vaatimaan luonteeseen, jottei hahmo tule tarinaan yllättäen. Svinhufvud näkyy ensimmäistä kertaa tarinan keskikohdan paikkeilla.

Aloitan tarinani esittelemällä Haanpään hahmoa ja maailman tilannetta uutislähetysten ja lehtien artikkeleiden kautta. Niistä selviää, kuka Haanpää on ja mikä on tilanne hänen uusimman kirjansa ja sen kuvausoikeuksien suhteen. Sekaan kirjoitan kuvia autosta, jota ajaa tuntematon mies. Tarkoitukseni on saada lukija ja katsoja miettimään, kuka autoa ajava mies on ja miten hän liittyy Haanpäähän. Alku toimii käsikirjoitukseni koukkuna.

Autoa ajava mies on Julius. Hän on tarinan päähenkilö ja puhtaasti sen näkökulmahahmo. Näin heti alusta selviää, kuka on päähenkilö (Field 1997, 73). Kaikki rakenteelliset ratkaisut on tehty hänen draaman kaartaan ajatellen. Ensimmäisessä näytöksessä esitellään Juliuksen luonnetta tämän toiminnan ja dialogin kautta (Frensham 1996, 106). Ajaessaan autoa, hän heittää energiajuomatölkin auton ikkunasta. Tämä kertoo piittaamattomuudesta ja vihjaa väsymykseen. Julius myös tekee kaiken nopeasti, eikä koskaan lepää. Hän juo energiajuomia, eikä syö.

Tutkiessani kolmen näytöksen mallia ymmärsin, etten ollut esitellyt Juliuksen alkutilannetta kylliksi hyvin (Frensham 1996, 102). Hänen toimintansa kyllä vihjasi lukijalle ja katsojalle millainen henkilö hän on ja millaisessa tilanteessa hän elää, mutta pääasiassa se jäi mielestäni oletuksen asteelle. Tästä aiheutunut haitta oli se, ettei hahmon muutos

lopussa tuntunut niin suurelta, kuin se olisi voinut. Katsoja ei ehkä myöskään olisi ymmärtänyt Juliusta.

Korjasin ongelmaa lisäämällä kohtauksen, jossa Julius menettää hermonsensa, kun hänen edellään ajaa hidas traktori. Hän saa myös viestin, jossa kerrotaan hänen asuntonsa menneen kaupaksi. Toisessa uudessa kohtauksessa hän tuhahtaa halveksivasti häntä iloisesti tervehtiville tuntemattomille virtolaisille. Muutokset auttavat katsojaa konkreettisesti näkemään, millainen elämä on Juliukselle luontaista elokuvan alussa (Frensham 1996, 102). Kun Julius myöhemmin elokuvassa muuttuu, on muutos katsojalle ymmärrettävämpi.

Yksi pitkään pohtimani ratkaisu liittyy Juliuksen ulkoiseen motivaatioon. Kolmen näytöksen mallin mukaan ensimmäisen juonenkäänteen kohdalla pitäisi olla katsojan tiedossa, mitä protagonistilla haluaa (Frensham 1996, 101). Minä paljastan vasta tarinan puolivälin paikkeilla, että Julius tahtoo saada suuren ylennyksen ulkomaille. Toisaalta lukija tietää, että Julius haluaa saada kirjan. Näin ollen se toimii Juliuksen ulkoisena motivaationa ennen keskikohtaa.

Huolenaiheenani oli, ymmärtäisikö lukija Juliuksen ensimmäisessä juonenkäänteessä tekemän päätöksen olla kertomatta pomolleen, ettei Haanpäällä ole kirjaa. Tulin siihen tulokseen, ettei päätöstä tarvitse kokonaan ymmärtää. Katsoja tietää Juliuksen haluavan palavasti saada kirjan ja päätös olla kertomatta tilanteesta herättää ihmetyksen sijasta dramaattisen kysymyksen; miksi Julius tekee näin? Vastauksen selviäminen keskikohdassa toimii Juliuksen hahmoa syventävänä elementtinä.

Tutkiessani kolmen näytöksen mallia huomasin ensimmäisessä juonenkäänteessäni myös toisen ongelman. Käänteen pitää aina tapahtua protagonistille (Frensham 1996, 108). Julius suhtautui Haanpään paljastukseen ja Svinhufvudin puheluun rauhallisesti, kun taas Haanpää meni paniikkiin. Käänte tapahtui kyllä protagonistille, koska Juliuksen ulkoiselle motivaatiolle tulee este kirjan puuttuessa. Sen sijaan heidän käyttäytymisensä oli ristiriidassa. Korjasin Juliuksen tunnereaktion romahtamisen hetkeksi, kun hän sisäistää ajatuksen, ettei Haanpäällä ole kirjaa ja ymmärtää menettävänsä ylennyksensä. Sen jälkeen kun Svinhufvud soittaa ja Haanpää suree menettävänsä kaiken, Juliuksen taistelutahto palautuu ja hän tekee päätöksen olla kertomatta Svinhufvudille totuutta.

### 3.2 Toinen näytös

Toinen näytös koostuu kaksituntisen käsikirjoituksen sivuista 30-90. Siinä protagonisti heitetään taistelemaan ulkoisen motivaationsa saavuttamiseksi. Sanon taistelemaan, koska draama syntyy konfliktista. Kirjoittaja asettaa protagonistin tahdon suunnan tielle vastoinkäymisiä vastoinkäymisten perään. Jokaisen ongelman tulee olla edellistä suurempi (Hauge 1988, 116). Näin jännitys pysyy kohoavana loppuhuipennusta kohti. Olisi melko kummallista, jos elokuvan suurin taistelu tulisi alussa ja lopussa olisi vain pieni kamppailu.

Toista näytöstä kutsutaan monilla nimillä, jotka kaikki tarkoittavat jokseenkin samaa. Frensham käyttää siitä sanaa ”development”, eli kehittely (Frensham 1996, 110). Tosin Frensham (1996, 100) käyttää sanaa ”Momentum” (KAAVIO 1). Hauge puhuu ”rakentelusta” (build) (Hauge 1988, 92) ja Field taas ”konfrontaatiosta” (confrontation) (Field 1979, 98). Luulenpa, ettei toisesta näytöksestä käytettävällä nimityksellä ole niin väliä. Pääasia on se, että toinen näytös syventää hahmoja toiminnan, konfliktin ja valintojen kautta.

Toisen näytöksen alussa protagonistin ongelmat eivät vielä ensimmäisessä juonenkäänteessä ilmenneistä vastoinkäymisistä huolimatta ole ylitsepääsemättömien tuntuisia. Lukijalle ja katsojalle on annettava hetki koota ajatuksiaan suuren kriisin ja kliimaksin jälkeen (Frensham 1996, 111). Toisen näytöksen alun jälkeen ongelmat kuitenkin lähtevät pahenemaan kohti toista juonenkäännettä, joka on koko tarinan synkin hetki. Protagonistin tilanne tuntuu murskaavalta ja katsoja pelkää sankarin epäonnistuvan (Hauge 1988, 92).

Monien mielestä toinen näytös on vaikein kirjoittaa. Se on ylivoimaisesti pisin, eikä sen kirjoittamiseen ole tarkkoja ohjeita. Tästä johtuen toista näytöstä usein käsitellään kahdessa osassa, jotta sitä olisi helpompi hallita (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 85). Jakajana toimii keskikohta, eli käsikirjoituksen puoliväli, noin kuudennenkymmenennen sivun kohdalla. Puoliskojen pääasiallinen ero on se, että alkupuolella protagonistilla menee vielä suhteellisen hyvin ja loppupuolella huonosti (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 85).

### 3.2.1 Tarinan puoliväli, eli hetki josta ei voi palata

Kaksituntisen elokuvan käsikirjoituksessa on suurin piirtein sivulla kuusikymmentä keskikohta, jota kutsutaan myös hetkeksi, josta ei ole paluuta (Frensham 1996, 113). Se ei siis ole vain kirjaimellisesti puoliväli, vaan merkityksellinen hetki, jolloin protagonistit joutuu arvioimaan tilannettaan. Kannattaako jatkaa vai ei? Päätöksen jälkeen hän ei voi enää peräytyä taistelustaan. Keskikohta voi myös olla hetki, jolloin protagonistit muuttuu. Hän esimerkiksi saattaa luopua riistan roolista ja alkaa iskeä takaisin.

#### Point Of No Return

| <i>Before</i>                       | <i>After</i>                   |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| not in control of their life        | ● taking more decisive control |
| a victim                            | ● hitting back                 |
| puzzled by the mystery or 'problem' | ● on track to the solution     |
| uncommitted                         | ● committed                    |
| hunted                              | ● hunter                       |
| living the dream or fairy tale      | ● dealing with the reality     |

#### KAAVIO 2. Keskikohta (Frensham 1996, 115)

Toisin, kuin juonenkäänteissä, keskikohdassa ei välttämättä tarvitse olla mitään kliimaksia. Tarkoituksena on lähinnä saada protagonistit miettimään luovuttamista ja saada tämä sitten tarkentamaan tavoitteitaan, sekä omistautumaan niihin kokonaan (Frensham 1996, 114). Tällä tavoin myös katsoja oppii protagonistista lisää. Keskikohta yleensä kertoo katsojalle jotain uutta. Se voi näyttää protagonistille mistä kaikessa on kysymys, erityisesti hänen ja muiden hahmojen välillä (Frensham 1996, 114).

### 3.2.2 Pääjuonessa pysyminen

Kaksituntisessa käsikirjoituksessa voi olla useampia sivujuonilinjoja ja protagonistin draamankaari on yleensä muuttuva. Tästä syystä katsojaa ja protagonistiakin täytyy muistuttaa tarinan pääjuonesta ja temasta. Kolmen näytöksen malli tarjoaa kahta Focus pointia tähän tarkoitukseen (Frensham 1996, 112 & 116). Field käyttää niistä nimitystä

Pinch, eli pinni. Pinnit sijaitsevat toisessa näytöksessä, suurin piirtein sivuilla neljäkymmentäviisi ja seitsemänkymmentäviisi (Frensham 1996, 112).

Ensimmäisen pinnin tehtävä on tiivistää pääjuonta, muistuttaa protagonistin ongelmasta, estää katsojaa ja kirjoittajaa eksymästä ja tarvittaessa aloittaa protagonistin draamankaa- ren kehitys. Ensimmäinen pinni yleensä lupaa tai istuttaa jotain, mikä lunastetaan toi- sessa pinnissä, joten kirjoittajan kannattaa tehdä siitä kohtausta joka täysin keskittyy pää- juoneen (Frensham 1996, 112). Ensimmäinen pinni kuljettaa tarinaa kohti keskikohtaa.

Toisen pinnin tehtävä on pitää tarina liikkeessä ja raiteillansa, lunastaa ensimmäisen pinnin istutus, lisätä tarvittaessa jokin merkittävä vihje ongelman ratkaisemiseksi ja kaikista tärkeimpänä; testata protagonistin kasvua. Kaikista kiehtovin kakkospinni on sellainen, joka testaa protagonistin kehitystä niin rajoille asti, ettei katsoja tiedä murtuu- ko protagonistin uusi motivaatio, vai kestääkö se (Frensham 1996, 116). Toinen pinni kuljettaa tarinaa kohti toista juonenkäännettä.

### 3.2.3 Tarinan synkin hetki

Kolmen näytöksen mallin mukaan kirjoitetun käsikirjoituksen toinen näytös päättyy protagonistin synkimpään hetkeen. Se tapahtuu suunnilleen seitsemänkymmenenviiden prosenttien kohdalla ja sitä kutsutaan toiseksi juonenkäänteeksi. Sankari kohtaa pahim- man esteensä tähän mennessä (Hauge 1988, 112). Hän tajuaa ensimmäisessä juonen- käänteessä tekemänsä päätöksen olleen väärä tai hirvittävä virhe ja kaikki hänen suunni- telmansa epäonnistuvat. Lukija ja katsoja luulevat protagonistin hävinneen.

Toisen juonenkäänteen tuoma este muodostaa toisen näytöksen kliimaksin tai johtaa suoraan siihen (Frensham 1996, 118). Tällainen uusi selvyys, kirkkaasti näkeminen ja itsensä tunteminen antaa protagonistille lisää virtaa ja päättäväisyyttä kääntää tilanne voiton puolelle. Se sysää tarinan kolmanteen näytökseen. Tästä syystä toista juonen- käännettä kutsutaan myös ”totuuden hetkeksi” (Frensham 1996, 118).

Käytännön esimerkiksi tarinan synkimmästä hetkestä otan Ghostbustersin (1984) toisen juonenkäänteen. Elokuvan antagonistina haamujengiä inhoava ympäristöviranomainen

Walter Peck, sulkee kummitusten säilytystilan virran päästäen kaikki haamujengin nap-paamat aaveet vapaaksi kerralla. Tämä tekee tyhjäksi haamujengin koko työn ja saattaa New Yorkin vakavaan vaaraan. Sen lisäksi hän kieltää sankareita toimimasta enää. Näyttää siltä, että peli on pelattu.

### 3.2.4 Toisen näytöksen soveltaminen

”Kirjavien unelmien” toinen näytös on kolmekymmentäviisi sivua pitkä. Se on noin viisikymmentäkaksi prosenttia käsikirjoituksesta, eli pari prosenttia pidempi, kuin kolmen näytöksen mallissa. Toisaalta McKeen mielestä toisen näytöksen kannattaa olla pidempi, kuin viisikymmentä prosenttia, jotta viimeinen näytös olisi lyhyempi ja nopea-tahtisempi (McKee 1997, 219). Kirjoitin ”Kirjavien unelmien” toiselle näytökselle pi-tuutta juuri sen verran, kuin tunsin sen tarvitsevan. Vasta sen jälkeen katsoin toisen ja kolmannen näytöksen pituuksia ja ne olivat menneet omalla painollaan McKeen suosi-tusten mukaisesti.

Ensimmäisessä juonenkäänteessä Julius saa selville, ettei Haanpää ole kirjoittanut kirjo-jaan, eikä tämä ole löytänyt kesken olevaa teosta veljensä työtiloista. Julius päättää olla kertomatta tilanteesta pomolleen, ettei menettäisi ylennystään, josta on kauan haaveillut. Toisessa näytöksessä kirjoitin Juliuksen kamppailemaan ylennyksensä puolesta. Hänen ulkoinen motivaationsa säilyy samana, kuin tarinan alussa, vaikka suuri este on ilmaan-tunut vaikeuttamaan sen toteutumista.

Ensin Julius yrittää löytää alkuperäistä kirjaa Haanpään kanssa uskoen, että pystyisi viimeistelemään sen, jos se olisi kesken. Hänen täytyy myös varjella salaisuuttaan po-moltaan ja hänestä kovasti kiinnostuneelta Ilonalta. Niin kuin kolmen näytöksen malli kehottaa, toisen näytöksen alussa protagonistin ongelmat ovat vielä pieniä ja Julius us-koo pystyvänsä selviytymään niistä (Frensham 1996, 111).

Ensimmäisen juonenkäänteen aiheuttaman tunnekuohun jälkeen annan Juliuksen ja kat-sojan hengähtää (Frensham 1996, 111) kahden kohtauksen ajan. Kyseiset kohtaukset syventävät Juliuksen ja Ilonan hahmoja. Haanpään herätessä krapulassa Julius penkoo paperipinoja, vaikka on niin väsynyt, ettei meinaa pysyä seisaallaan. Katsoja näkee

hahmon päättäväisyyden ja toisaalta myös kyvyttömyyden pystyä keskittymään mihinkään muuhun, kuin tavoitteensa saavuttamiseen. Tämä vihjaa Juliuksen sisäiseen motivaatioon, eli tarpeeseen oppia rentoutumaan ja nauttimaan elämästä. Ilona paljastaa avoimen luonteensa alla piilossa olevan herkkyytensä, tarjotessaan kirjoittamaansa romaania Juliuksen tarkastettavaksi. Ilona ei ole uskaltanut lähettää sitä mihinkään siinä pelossa, että se tyrmättäisiin.

Keskikohtaa lähestyttäessä Juliuksen ongelmat alkavat muuttua vaikeammiksi ja lannistavammiksi, mutta olen kirjoittanut mukaan myös huumoria, jottei tarina muutu liian synkäksi (Hauge 1988, 118). Itse koen elokuvia katsellessani huumorin pitävän mielenkiintoni hyvin yllä. Sen lisäksi, laittamalla Juliuksen noloihin tilanteisiin, joissa hän ei voi olla oma kova itsensä, pyrin saamaan lukijan ja katsojan pikku hiljaa tykästymään antisankariini.

”Kirjavien unelmien” keskikohta on hieman ennen prosentuaalista puoliväliä, sivulla kaksikymmentäkahdeksan. Ihanteellisessa tapauksessa se olisi ollut vähän myöhemmin, sivulla kolmekymmentäkolme, mutta mielestäni sitä ei kannattanut pitkittää väkisin. Kaikki tarinan osalta tärkeä tulee kerrottua, eikä kerronnan tahti laahaa suotta. Keskikohta on myös yksi käänteistä, jotka ovat olleet muuttumattomina ”Kirjavissa unelmis- sa” lähes alusta alkaen.

Amerikkalaiset elokuvatuottajat haluavat saada rahoilleen vastinetta ja päästä kärryille Haanpään kirjan tilanteesta. He tahtovat pitää videopalaverin Haanpään ja Juliuksen kanssa ja vaativat näitä esittelemään kirjan tarinan. Hädissään Julius tarjoaa tuottajille Ilonan kirjaa, väittäen sitä Haanpään uudeksi teokseksi. Juliuksen ja Haanpään hämmästykseksi kirja tekeekin tuottajiin vaikutuksen, vaikka teos on hyvin erilainen, kuin Haanpään aiemmat tuotokset.

Koska kirja on jo myöhässä, miehet saavat vain kuukauden aikaa sen valmiiksi saamiseen. Kaikki tällaiset aikalukot pitäisi kolmen näytöksen mallin mukaan esitellä jo ensimmäisessä näytöksessä, (Frensham 1996, 101) mutta en keksi, miten olisin älykkäästi saanut sen tarinaan aiemmin. Mielestäni se sopii toiseen näytökseen erinomaisesti Juliuksen ongelmia pahentavana elementtinä.

Toisen kirjoittajan teoksen esitleminen amerikkalaisille Haanpää-romaanina, tekee ”Kirjavien unelmien” keskikohdasta hetken, josta ei ole paluuta (Point of no return). Julius sitoutuu lopullisesti ja täydellisesti pyrkimyksensä saada ylennys (Frensham 1996, 113). Olen keskikohtaani varsin tyytyväinen. Olosuhteet, jotka saavat Juliuksen varastamaan Ilonan kirjan ovat objektiiviset. Hänelle tulee täysin yllätyksenä, että tuottajat haluavat heti kuulla kirjan sisällön, eikä hän voi asialle mitään. Sen sijaan tarinan eteneminen tilanteeseen, josta Julius ei enää voi palata, on subjektiivista. Ilonan kirjan esitleminen tuottajille on kokonaan Juliuksen oma päätös ja se juontuu hänen ulkoisesta motivaatiostaan.

Väitettyään Ilonan kirjaa Haanpään uusimmaksi romaaniksi, ei Julius enää koskaan voi kertoa totuutta tilanteesta. Muuten hän tuhoaisi unelmansa ja Haanpään maineen. Juliuksen on jatkossa tehtävä vaikeita ja moraalisesti todella arveluttavia asioita, saavuttaakseen tavoitteensa. Samalla hän etenee vääjäämättömästi kohti toista juonenkäännettä ja valintojensa vääryyden ymmärtämistä.

Käsikirjoitukseni ensimmäinen pinni on yhdistetty keskikohtaan, tai ainakin se on todella lähellä sitä. En tiedä, onko vastaavaa ikinä tehty, mutta koska elokuvan kesto on vain puolet täyspitkästä ja toisen näytöksen alkupuoli loppupuolta lyhyempi, ei pinni mahtunut käsikirjoitukseen aiemmin. Svinhufvud uhkaa perua Juliuksen ylennyksen, jos tämä ei pakota Haanpäää lukemaan otteita uudesta kirjastaan. Haanpää empii, koska teos on Ilonan kirjoittama. Kukaan muu, kuin Julius ja Haanpää, ei kuitenkaan tiedä sitä.

Uhkaus muistuttaa Juliusta ja katsojaa siitä, mitä päähenkilö haluaa, eli toimii pinninä (Frensham 112 & 116). Tässä kohdassa sekä lukija, että Haanpää oppivat, minkä tähden Julius niin palavasti haluaa päästä editoimaan Haanpään kirjan. Hänelle on luvattu ylennys ulkomaille, jos hän suorittaa tehtävänsä nopeasti ja hyvin. Tämä tieto syventää Juliuksen hahmoa ja vastaa katsojan kysymyksiin. Se on myös istutus toisen pinnin tapahtumiin, jotka sysäävät Juliuksen varastamaan Ilonan kirjan.

Keskikohdan jälkeen Julius päättää auttaa Ilonaa editoimaan kirjansa Haanpäätyyliseksi ja sitten varastaa sen. Haanpää varoittaa homman alkavan mennä niin likaiseksi, että ihmisiä saattaa oikeasti sattua. ”Kirjavien unelmien” teema on ”nauti elämä-

tä nyt, sillä mitä tahansa voi sattua milloin tahansa”. Tietämättään Haanpää ennustaa tarinan kolmanteen näytökseen johtavia tapahtumia.

Toisen näytöksen loppupuolella päähenkilön ongelmat pahenevat (Frensham 1996, 116). Julius neuvoo Ilonaa kirjan editoimisessa ja koko ajan johdattelee teosta enemmän Haanpään tyyliin. Se ei kuitenkaan ole helppoa ja aikaa vastaan taisteleminen saa stressaantuneen ja rentoutumiseen kykenemättömän Juliuksen hermot kiristymään. Kaiken lisäksi Ilona ei halua tehdä työtä orjan lailla. Hän paljastaa äitinsä kuolleen yllättäen ja isänsä saaneen sydänkohtauksen työskenneltyään liikaa. Lopulta Julius romahtaa ja suuttuu niin, että Ilona pelkää tämän satuttavan häntä.

Nämä asiat syventävät molempia hahmoja ja tukevat tarinan teemaa. Julius näkee vanhempien menettämisestä Ilonalle koituneen tuskan ja siitä syntyneen filosofian nauttia elämästä nyt, eikä myöhemmin. Tämä koskettaa häntä ja pistää hänet kyseenalaistamaan omat arvonsa. Miten varastaa toisen teos, kun alkaa välittää tästä. Konflikti kasvattaa tunteita (Hauge 1988, 92). Näin Juliuksen ulkoisen motivaation tielle tulee fyysisen ongelman, puuttuvan kirjan lisäksi, myös henkinen ongelma.

Tarinan toinen pinni tulee sivulla neljäkymmentäseitsemän. Se on ihanteellista kohtaa myöhemmin, mutta ottaen huomioon, että ”Kirjavien unelmien” toisen näytöksen jälkimmäinen puolisko on melko pitkä, on pinni mielestäni hyvässä paikassa. Kolmen näytöksen mallissa sille ihanteellisoin kohta on kaksituntisessa elokuvassa noin sivulla seitsemänkymmentäviisi, eli noin kuudenkymmenenkolmen prosentin merkillä (Frensham 1996, 116).

Svinhufvud soittaa Juliukselle, kertoen ylennyksen ja muuton Yhdysvaltoihin olevan järjestetty. Kuten sanoin, pinni tulee hieman myöhään, mutta sen paikka käsikirjoituksessani on tarkoin mietitty. Juliuksen sisäinen konflikti oman elämäkatsomuksen ja Ilonaan kohdistuvien tunteiden välillä on hämärtämässä hänen tavoitettaan. Uutinen ylennyksen varmistumisesta muistuttaa häntä siitä ja laittaa hänet takaisin tielle kohti toista juonenkäännettä, elokuvan synkintä hetkeä. Se liikuttaa tarinaa eteenpäin ja lunastaa ensimmäisen pinnin sisältämän istutuksen; (Frensham 1996, 116) ylennys onnistuneesta suorituksesta.

Ensimmäinen pinnini oli siis hieman oudossa kohdassa (Frensham 1996, 112). Toinen oli vähemmän sovellettu ja tärkeämpi rakenteen kannalta. ”Kirjavissa unelmissa” ei ole sivujuonia, eikä se ole kestoaltaan pitkä. Tarina seuraa tiiviisti Juliusta ja tämän kamppailua ja muutosta. Onko pinneille siis yleensä mitään tarvetta? Minun mielestäni ainaakaan ensimmäiselle ei ole, sillä lukija ja katsoja kykenevät seuraamaan tarinaa ilman fokuoimistakin. Toinen pinni pistää Juliuksen raiteilleen, joten ainakin käänteenä se on tärkeä.

Juliuksen tahdonsuunnan fokusoiduttua takaisin alkuperäiseen ylennyksen tavoitteluun, hän päätyy varastamaan Ilonan kirjan. Hän kopioi tiedoston muistitikulle ja häipyy Haanpään kanssa, ilmoittamatta Ilonalle mitään. Juliukseen rakastunut Ilona ei ymmärrä alkuunkaan, miksi tämä on kadonnut ja hänen sydämensä särkyä. Tämä paha teko ajaa Juliuksen synkimpään hetkeensä ja tarinan toiseen juonenkäänteeseen.

Juliuksen dramaattinen ongelma on hänelle kehittynyt elämäntyylä. Unelmien jahtaaminen on tehnyt hänet yhteen asiaan fokuoituneeksi suorittajaksi. Hän ei enää osaa rentoutua ja tästä syystä hän kärsii hirvittävästä stressistä, joka vaikeuttaa hänen elämäänsä ja oloaan. Hän ei kuitenkaan enää näe mitään muuta elämäntyylä mahdolliseksi itselleen. Tätä väärää ajatusta sanotaan hamartiaksi (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 223).

Olen pyrkinyt kirjoittamaan tarinan niin, että katsoja haluaisi Juliuksen tajuavan, ettei hänen elämäntapansa sovi hänelle ja että suhteessa Ilonan kanssa hän saattaisi voida paremmin. Juliuksen todelliset luonteenpiirteet; (true character) (McKee 1997, 103) kunnianhimo, peräänantamattomuus ja löysä moraalä, ovat kuitenkin niin tiukassa, ettei elämäkatsomuksen muutos tapahdu niin helposti. Pyrkimykseni on, että katsoja pettyy Juliukseen ja tämän valintoihin, tehden toisesta juonenkäänteestä synkimmän hetken paitsi protagonistille, myös katsojalle.

Toinen juonenkäänte jatkuu vielä. Matkalla kohti Helsinkiä Juliuksen auton eteen juoksee hirvi ja väistäessään sitä hän menettää ajoneuvonsa hallinnan. Auto pyörii ojaan ja Haanpää loukkaantuu hengenvaarallisesti. Julius jää jumiin, eikä kykene auttamaan. Ilona soittaa ja vaikkei Julius haluaisi puhua tämän kanssa, hän käyttää kaikki voimansa ylettääkseen puhelimeensa ja pyytää apua. Sairaalan ensiavussa Julius viimein tajuaa

Ilonan filosofian ja ymmärtää toimintansa vääryyden. Näin Julius tulee synkimpään hetkeensä myös ulkoisen motivaationsa osalta.

Alkuun toinen juonenkäännös oli vain kirjan varastaminen. Lisäsin kolarikohtauksen, koska Juliuksen muutos tarvitsi katalyytin. Ei ollut mitään järkeä, että Julius ensin varastaa kirjan ja sitten vain ymmärtää tehneensä väärin. Näin hahmon kaari on uskottavampi ja oikeaoppisesti se välittää elokuvan teemaa (Hauge 1988, 82). Teema on Ilonan vanhempiensa menettämistä syntynyt filosofia nauttia elämästä nyt, koska milloin tahansa voi tapahtua mitä tahansa. Kolarin ja Haanpään loukkaantumisen myötä myös Juliuksen silmät avautuvat ajatukselle.

### **3.3 Kolmas näytös**

Tarinan viimeiset kaksikymmentäviisi prosenttia muodostavat kolmannen näytöksen. McKee tosin suosittelee lyhyempää pituutta viimeiselle näytökselle, sillä mitä venytempi se on, sitä varmemmin toiminnan tahti putoaa (McKee 1997, 219). Kolmatta näytöstä kutsutaan ratkaisuksi. Kaikki aiempi rakentelu ja protagonistin ulkoinen motivaatio ovat johtaneet tähän tilanteeseen. Kaikki juonilinjat täytyy ratkaista, kaikkiin jäljellä oleviin kysymyksiin täytyy vastata, näyttää mitä on saavutettu ja jättää lukija tai katsoja sellaisiin tunnelmiin, mihin kirjoittaja hänet haluaa jättää (Frensham 1996, 120).

Kolmannen näytöksen täytyy tehdä kolme asiaa: tarjota tarinalle vahva kliimaksi, ratkaista protagonistin ongelma ja ihmissuhteet, sekä lopettaa tarina tyydyttävällä tavalla (Frensham 1996, 119). Toisen juonenkäänteen aiheuttaman kriisin kautta protagonistista lähtee vielä yhteen viimeiseen pinnistykseen saavuttaakseen haluamansa. Hänen tavoitteensa tarkentuu yhdeksi selkeäksi tehtäväksi (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 87). Toiminnan tahti on kiivainta kaikista näytöksistä ja jännitys nousee kohti kliimaksia, joka päättää tarinan joko protagonistin ”voittoon” tai ”häviöön”.

### 3.3.1 Kriisin hetki

Kriisin hetki muodostuu toisen juonenkäänteen esittelemän katastrofin jättämästä patti-tilanteesta. Protagonistin kaikki suunnitelmat ovat menneet rosikikseen. Lukija ja katsoja luulevat tarinan päättyvän ja protagonistin häviävän. Kriisi on valinta, äärimmäinen päätös, (McKee 1997, 303) josta ei ole paluuta. Se on todellinen dilemma, joka laittaa protagonistin elämänsä suurimman paineen alaiseksi. Valinta tarjoaa katsojalle mitä syvimmän näkemyksen protagonistin luonteeseen ja ihmisyyteen (McKee 1997, 304).

Tämä hetki on tarinan tunnelmaltaan kirein kohta, kun sekä katsoja, että protagonistit tajuavat tämän seuraavan teon vastaavan kysymykseen; ”miten tässä käy?” (McKee 1997, 303). Kun kaikki muu on epäonnistunut, on protagonistin lähdettävä viimeiseen epätoivoiseen pinnistykseen saavuttaakseen tavoitteensa.

Kriisin hetki on eräänlainen portinvartija, joka on protagonistin tahdon tiellä. Se voi olla fyysinen vastus, kuten Tappajahain (1975) ihmissyöjähai tai metafora, kuten Carlin tarve oppia nauttimaan elämästä elokuvassa Yes Man (2008). Se voi olla oma osionsa, mutta yleensä se on yhteydessä kliimaksiin. Se voi myös olla kliimaksin sisällä, niin kuin elokuvassa The Empire Strikes Back (1980), jossa kliimaksi on Luken kohtaaminen Darth Vaderin kanssa ja kriisi, kun Vader kertoo olevansa Luken isä (McKee 1997, 305).

Yleensä kriisi ja kliimaksi tapahtuvat yhtenäisen ajan sisällä, samassa paikassa ja tarinan lopussa. Ei kuitenkaan ole täysin harvinaista, että kriisi tapahtuisi yhdessä paikassa ja kliimaksi muualla myöhemmin (McKee 1997, 307). Tässä tapauksessa väliin ei kuitenkaan pidä leikata mitään sivujuonia tai pääjuonesta poikkeavaa. Katsoja odottaa näkevänsä tarinan kliimaksin ja nousevan jännityksen keskeyttäminen aiheuttaisi kliimaksin lässähtämisen (McKee 1997, 308).

### 3.3.2 Tarinan huipentuminen

Kolmen näytöksen mallin mukaan kirjoitetun kaksituntisen elokuvan kliimaksi tapahtuu käsikirjoituksen viimeisillä viidellä sivulla, eli tarinan viimeisillä minuuteilla. Se on

kohtaus, jota lukija ja katsoja ovat odottaneet elokuvan alusta lähtien. Näin ollen sitä ei missään tapauksessa saa kirjoittaa tapahtumaan nähdyn toiminnan taustalla tai raportoituna dialogin kautta. Kliimaksi päättää pääjuonen, esittelee toiminnan kautta protagonistin muutoksen ja näyttää, mistä elokuvan teemassa oli kyse (Frensham 1996, 121).

Kliimaksi on käsikirjoituksen tunnepitoisin hetki. Se on protagonistin voitto tai tappio, joka laukaisee kaiken siihen asti rakennetun jännityksen, aiheuttaen lukijalle ja katsojalle tunneryöpyn. Tämän täyttymyksen takia suurin osa katsojista ylipäättään tulee elokuvia katsomaan. Sillä, loppuuko tarina onnellisesti vai ei, ei ole väliä, sillä tunteita herättävä kliimaksi tekee lopusta tyydyttävän (McKee 1997, 311).

Elokuvan *Star Wars* (1977) kliimaksissa Luke tuhoaa Kuoleman tähden, planeetan kokoisen taisteluaseman, ampuamalla ilman tähtäystietokonetta torpedon sen ainoaan heikkoon kohtaan. Kuoleman tähden tuhoutuminen pelastaa hänen ystävänsä planeetalla, jonka taisteluasema olisi hävittänyt. Katsoja haluaa nähdä, kukistetaanko paha imperiumi ja löytääkö orpo Luke Skywalker paikkansa maailmassa. Kliimaksi vastaa näihin katsojan kysymyksiin.

Kymmenenvuotiaana olin aivan innoissani nähdessäni kyseisen lopputaistelun ensimmäistä kertaa. Niin vahvan ja koko ajan kasvavan jännityksen ohjaaja ja käsikirjoittaja George Lucas oli onnistunut kliimaksia edeltävään kriisiin rakentamaan. Kliimaksin ei kuitenkaan tarvitse olla huikaiseva taistelu, vaan se voi myös olla vaikkapa suudelma, kun poika lopulta saa tytön.

### 3.3.3 Kolmannen näytöksen soveltaminen

”Kirjavien unelmien” kolmas näytös alkaa sivulla viisikymmentäneljä ja on kaksitoista sivua pitkä. Se on noin yhdeksäntoista prosenttia elokuvan pituudesta. Jätin tietoisesti viimeisen näytöksen käsikirjoituksen lyhimmäksi, sillä matkan kohti kliimaksia kuuluisi antaa kiihtyvyyden tunne katsojalle. Tämä kiihtyvyys lässähtää helposti, jos kirjoittaja yrittää venyttää viimeistä näytöstä (McKee 1997, 219).

Julius lojuu ensiavussa. Hän on elossa, mutta yksin. Haanpää on viety teho-osastolle ja Ilonan Julius on pettänyt ja hylännyt. Kolari ja yksinäisyys saavat hänet ymmärtämään, mitä Ilona tarkoitti sillä, että kaikki voi päättyä tuosta vain. Julius tajuaa, ettei ole elänyt elämäänsä, vaan käyttänyt kaiken aikansa ja energiansa jahdatakseen jotain tulevaisuutta, joka todennäköisesti toisi taloudellisen hyvinvoinnin lisäksi vain enemmän stressiä. Julius murtuu ja itsesääli saa hänet itkemään ensimmäistä kertaa hyvin pitkään aikaan.

Huolissaan Juliuksen ja Haanpään voinnista, Ilona tulee sairaalalle. Julius tunnustaa hänelle lähteneensä sanomatta mitään, koska varasti hänen kirjansa antaakseen sen kustantajalle Haanpään uusimpana romaanina. Ilona raivostuu ja häipyä takaisin Virroille. Svinhufvud tulee myös katsomaan Haanpäää, mutta hänellä on omat tarkoitusperänsä. Elokvatuottajien antamaan deadlineen on vain päivä ja Svinhufvud haluaisi saada kirjan, koska pelkää, että tuottajat suuttuisivat lisäviivytyksistä. Esi miehensä tunteettomuus saa Juliuksen suuttumaan. Svinhufvud kuitenkin uhkaa perua hänen ylennyksensä, ellei tämä anna kirjaa.

Tämä kohta on ”Kirjavien unelmien” kolmannen näytöksen kriisi. Julius on tilanteessa elämänsä suurimman paineen alla (McKee 1997, 304). Hän joutuu tekemään äärimmäisen valinnan unelmiensa ja omatuntonsa välillä. Kirjan antaminen johtaisi melankoliseen ratkaisuun ja sen pitäminen positiiviseen. Julius pitää kirjan, sanoen antavansa sen sitten kun antaa. Repliikki on sama, minkä Haanpää sanoo Juliukselle käsikirjoituksen alkupuolella, kun tämä yrittää saada kirjaa.

Repliikin toistaminen peilaa Juliuksen kehitystä ihmisenä (Hauge 1988, 129). Tiedostamaton sisäinen motivaatio, tarve oppia nauttimaan elämästä, on päässyt toisen juonenkäänteen kautta esiin ja ohjaa Juliuksen päätökseensä. Hänen valintansa tarjoaa katsojalle mahdollisuuden nähdä hänen luonteeseensa (McKee 1997, 303) ja muuttuneeseen arvomaailmaansa. Draaman kaari on selkeästi hahmotettavissa. Hän ei voi antaa toisten kärsiä kirjan takia, vaikka alussa metsästi sitä antamatta minkään seistä tiellään.

Kriisi kirkastaa Juliuksen tavoitteen yhdeksi selkeäksi tehtäväksi (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 87). Hän haluaa korjata tilanteen ja saada Ilonalta anteeksi. Tämä tehtävä ei ole enää sama tavoite, joka Juliusta on ajanut eteenpäin koko elokuvan ajan. Sen muuttuminen on kuitenkin suorassa syy- ja seuraussuhteessa alkuperäisen päämää-

rän kanssa. Julius ymmärtää sen vääräksi ja ensimmäisessä juonenkäänteessä tekemänsä valinnan huonoksi.

Nähdessään nyt selkeästi mitä hänen täytyy tehdä, Julius lähtee viimeiseen pinnistykseensä. Sankarin täytyy ”puhdistua” lopullisesti, ennen kuin hän voi palata normaaliin elämään (Vogler 1998, 203). Tarinan kliimaksi tapahtuu eri paikassa, kuin kriisi, koska sen lokaatiolla on draamallista arvoa. Julius palaa Virroille ja löytää Ilonan joelta, missä tämä on perhokalastamassa. Samassa paikassa Julius aiemmin tarinassa näki Ilonan osaavan nauttia elämästä ja itse epäonnistui.

Kohtausta edeltää kuva, jossa Juliusta kuljettava taksi ajaa ”Virrat”-kyllin ohi. Tämä on toisto elokuvan alusta, jossa samanlainen vahva kuva kertoo protagonistin saapuvan samalle paikkakunnalle, missä Haanpään on kerrottu olevan. Toisto vihjaa katsojalle tarinan olevan tulossa loppuunsa (Frensham 1996, 104).

Julius kertoo Ilonalle ymmärtävänsä tehneensä väärin, lupaa korjata tilanteen ja saada hänen kirjansa julkaisuun hänen omalla nimellään. Ilonan kiukku laantuu hieman. Julius haluaa saada mahdollisuuden aloittaa alusta. Ilona epäröi ja Julius on jo lähtenyt pois. Sitten Ilona ilmoittaa antavansa tälle anteeksi ja Julius haluaa häntä onnellisena. Suudella nostaa tarinan kliimaksiinsa.

Kliimaksi vastaa toisen juonenkäänteen auki jättämään kysymykseen, jota lukija ja katsoja tavoitteeni mukaan miettivät; saako Julius Ilonan? Toisen kysymyksen vastauksen; miten Julius hoitaa kirjaongelman kunnialla, jätän vasta ratkaisuun. Katsojan mielenkiinto tarinan loppua kohtaan säilyy viimeiselle minuutille asti, kun lopussakin on vielä jotain jännitettävää. Julius kertoo Svinhufvudille ja tuottajille Ilonan olevan Haanpään kisällä ja kirjoittaneen kirjan tämän puolesta, sillä tämä aikoo jäädä eläkkeelle. Informaatio tiputellaan lukijalle ja katsojalle vähän kerrallaan samanlaisessa uutis- ja sanomalehtijaksossa, jolla käsikirjoitus alkaa.

”Kirjavien unelmien” kolmannessa näytöksessä oli suuria ongelmia. Tämä on hyvin yleistä käsikirjoittajille (Field 1998, 325). Elokuvan lyhentäminen prosessin alkuvaiheessa johti melkoiseen pulmaan onnelliseksi kaavaillun lopun suhteen. Julius päätyi

toisessa juonenkäänteessä oikeasti varastamaan Ilonan kirjan, alkuperäisten kaavailujeni sijaan.

Olin suunnitellut, että Julius aikoisi varastaa kirjan, mutta tulisi katumapäälle ja Ilona sitten saisi selville, mitä Julius oli aikonut. Kolmanteen näytökseen mennään molemmissa vaihtoehdoissa suunnilleen samoissa asetelmissä, mutta käsikirjoitukseen päätyneessä ratkaisussa onnellisen lopun saaminen on hankalampaa. On vaikeampi saada anteeksi kirjan varastaminen, kuin sen aikominen.

Olin koko prosessin ajan kuvitellut mielessäni, että onnellinen loppu tarkoittaisi sitä, että Julius tajuaa toimivansa väärin sekä itseään ja muita kohtaan ja alkaisi elää rennommin. Kaikissa kirjoittamissani käsikirjoitusversioissa loppu kuitenkin tuntui laimealta ja jotenkin liian nopealta. Asiat tapahtuivat ilman kunnollisia syy- ja seuraussuhteita. Ihmettelin, miksi en millään saa loppua toimimaan ja väentelin siitä monta eri versiota.

Usein vika ei ole itse lopussa, vaan sen tehokkuudessa. Se ei esimerkiksi ole tarpeeksi dramaattinen ratkaistakseen tarinan pääjuonta. Lopun täytyy olla tehokas. Sen tulee olla tyydyttävä ja tehdä vaikutus lukijaan ja katsojaan (Field 1998, 325-326). Aloin tutkia tarkemmin, mitä kolmen näytöksen mallissa sanotaan viimeisestä näytöksestä ja vertailemaan sitä omaan käsikirjoitukseeni. Opettaja neuvoi vilkaisemaan erityisesti kriisiä.

Lähes heti huomasin erään seikan, jota en aikaisemmin ollut ymmärtänyt. Tarinan ratkaisu ja loppu eivät ole sama asia (Field 1998, 327). Esimerkiksi McKee jakaa elokuvien lopetukset pelkästään kliimaksia tarkempiin osiin; kriisiin, kliimaksiin ja ratkaisuun. Hauge kutsuu ratkaisua nimellä aftermath (jälkipuinti), muttei monien muiden lailla jaa kliimaksia kriisiin ja kliimaksiin (Hauge 1988, 109). Olen selittänyt näiden osioiden tarkoitusta kolmatta näytöstä käsittelevissä kappaleissa.

Tajusin, ettei Juliuksen ymmärryksen hetki olekaan käsikirjoitukseni kliimaksi vaan kriisi, äärimmäinen valinta. Loppu ei toiminut, koska käsikirjoituksessani ei ollut kliimaksia. Ilman viimeisen näytöksen kliimaksia, ei ole tarinaa. Niin kauan kuin se puuttuu, ovat tarinan hahmot kuin potilaita, jotka odottavat parannusta (McKee 1997, 309).

Diagnoosi oli tehty ja aloin parantaa potilaitani. Kirjoitin kriisin voimakkaammaksi ja selkeämmäksi kohtauksella, jossa Svinhufvud tulee etsimään kirjaa sairaalassa nukku- van Haanpään huoneesta. Julius näkee hänet ja suuttuu, koska arvaa, ettei tämä ole tullut työntekijöitään kohtaan tuntemansa huolen takia. Svinhufvud kiristää Juliusta antamaan kirjan tai peruu ylennyksen. Julius joutuu tekemään äärimmäisen valinnan, joka määrää meneekö tarina onnellisen vai surullisen lopun suuntaan.

Sitten minun piti kehittää käsikirjoitukselle kliimaksi. Pohdin, mitä minun täytyy lunas- taa (Field 1998, 330). Auki oleva kysymys oli Juliuksen ja Ilonan suhde. Listasin monta mahdollista kliimaksiä, mutta jouduin tasapainoilemaan liian dramaattisen ja liian lai- mean lopun välillä. Mietin, miten tahtoisin tarinan päättyvän, murehtimatta mitään on- gelmia esimerkiksi uskottavuuden suhteen (Field 1998, 330). Halusin Juliuksen ja Ilo- nan saavan toisensa, vaikka olin pelännyt sellaisen lopun olevan liian imelä. Alkuperäi- nen ongelma oli kuitenkin ollut dramatiikan puute; loppu ei lunastanut pääjuonta. Li- säksi uskoin, että katsoja jännittäisi tässä kohdassa nimenomaan saisiko pari toisensa, joten kallistuin siihen ratkaisuun.

Julius järjestää kirjan julkaisuun Haanpään sijaan Ilonan omalla nimellä ja hyväsydämi- nen huijari siirretään eläkkeelle sillä verukkeella, että Ilona oli hänen salainen kisällinsä. Julius saa tämän ansiosta Ilonalta anteeksi ja luopuu ylennyksestään ollakseen tämän kanssa. Lisäsin viimeisille sivuille informatiivisten uutisotsikoiden ja haastatteluiden väliin Juliuksen ja Ilonan yhteistä arkea. Kuvat rytmittävät uutisotsikoiden leikkautu- mista, mutta mikä tärkeintä, toimivat ”jälkeen-kuvina” Juliuksen draaman kaarelle. Kun elokuvan alussa Juliusta näytettiin kärtyisenä ja stressaantuneen, on hän nyt iloinen ja nauraa. Katsoja saa myös aikaa sisäistää kliimaksin aiheuttamaa tunnekokemusta (Hau- ge 1988, 110).

Paras ratkaisu on sellainen, joka tarjoaa lopullisen näkökulman tarinaan ja laittaa kaiken kontekstiin, selventäen teemaa (Cowgill 1997, 64). Uskon Juliuksen ja Ilonan toiminnan viimeisissä kuvissa selventävän teeman, mikäli lukija ja katsoja eivät ymmärtäneet sitä vielä toisesta juonenkäänteestä ja kriisistä.

Monissa käsikirjoituksissa loppu tuntuu ennalta arvattavalta. Lukija tietää mitä tulee tapahtumaan (Field 1998, 333). Uskon ”Kirjavien unelmien” kuuluvan myös tähän ka-

tegoriaan. Onnelliset loput ovat kyseisessä genressä niin tuttuja ja esimerkiksi Hauge uskoo niiden parantavan elokuvan kaupallista menestystä (Hauge 1988, 111). McKee on eri mieltä. Hänen mukaansa yleisö katsoo millaisia loppuja tahansa, jos kliimaksi vain on tunteellisesti tyydyttävä ja täyttää elokuvan rakentamat odotukset (McKee 1997, 311).

Olen tehnyt kaikkeni saadakseni ”Kirjavien unelmien” kliimaksista ja ratkaisusta emotionaalisesti tyydyttävän lopun. Ratkaisen Juliuksen ongelman ja ihmissuhteet. Mitä ennalta arvattavuuteen tulee, en ole huolissani, sillä olen pyrkinyt luomaan tarinan sellaiseksi, että katsojan jännitys kumpuaa ennemminkin siitä, miten loppuun päästään (Field 1998, 333), kuin että lopussa olisi jonkin sortin yllätyskäänne tai halpa kikka.

#### 4 JUONENKÄÄNTEIDEN OBJEKTIIVINEN JA SUBJEKTIIVINEN TASO

Mainitsin aiemmin käsitellessäni ”Kirjavien unelmien” keskikohtaa, että käänteessä oli kaksi eri tasoa. Svinhufvud yllättää Juliuksen täysin, kertomalla amerikkalaisten haluan pitää videopalaverin ja että he vaativat kuulla otteita keskeneräisestä kirjasta. Julius pelastaa itsensä ja Haanpään tilanteesta esittelemällä tuottajille Ilonan kirjan. Käänte syntyy tilanteesta, joka ei johdu protagonistista, mutta päättyy tämän tekemään valintaan. Objektiivinen tapahtuma johtaa subjektiiviseen valintaan.

Hyvien käsikirjoitusten sanotaan aina olevan hahmovetoisia. Linda Cowgill sanoo hahmon itse asiassa olevan elokuvan juoni, sillä kaikki mitä tapahtuu, tapahtuu vain sen takia millainen hahmo on (Cowgill 1997, 25). Mutta eihän kaikki voi mitenkään johtua hahmosta. Maailmassa tapahtuu asioita, joihin ihmiset eivät voi vaikuttaa; onnettomuuksia, tauteja ja mullistuksia. Tämä pätee mielestäni sekä elokuvissa, että oikeassa elämässä.

On tietenkin totta, ettei elokuvaa voi rakentaa sattumista, kuten McKee toteaa (McKee 1997, 34), sillä sellaisessa elokuvassa ei olisi ainuttakaan uskottavaa käännettä. Esimerkiksi ”Kirjavien unelmien” keskikohdassa tapahtuva tuottajien vaatimus, ei kuitenkaan mielestäni ole sattuma, vaikkei Juliuksesta johdukaan. Se on looginen tapahtuma, joka juontuu siitä, ettei Haanpää ole antanut kirjaa ajoissa julkaisuun ja elokuvaoikeudet ostaneet tuottajat ovat huolestuneet sijoituksestaan.

Vaikka Julius ja mahdollisesti lukijakaan, eivät arvaa tapahtuman tulevan, ei se silti ole sattumanvarainen. Se toimii myös konfliktia luovana elementtinä, mikä taas kuljettaa tarinaa eteenpäin. Julius saa uuden suunnan toiminnalleen ja sitoutuu täydellisesti päämääräänsä, sillä hän tekee päätöksen. Millaisen päätöksen hän tekee, juontuu taas hahmosta. Ulkoisen motivaationsa ajamana hän väittää Ilonan kirjaa Haanpään kirjoittamaksi. Samalla katsoja näkee vilahduksen hänen todellista luonnettaan, löysää moraalialia.

Näin ollen, eikö ”Kirjavia unelmia” ole edelleen ”hahmovetoinen”, vaikka Juliuksen päätökseen johtaneeseen tilanteeseen tultiinkin hahmosta johtumattomista syistä? McKeen mielestä se onkin aikansa elänyt käsite, sillä kaikki elokuvat ovat ”hahmovetoisia” (McKee 1997, 107).

Objektiivisen ja subjektiivisen tason yhdistelmä toistuu ”Kirjavien unelmien” muissakin isoissa käännteissä. Juliuksen ulkoinen motivaatio ajaa hänet jäljittämään Haanpään, vaikka tämä on kieltäytynyt avusta ja jopa lähtenyt häntä karkuun. Ensimmäisessä juonenkäänteessä hänelle selviää, ettei Haanpäällä olekaan kirjaa. Käänte on objektiivinen, täysin Juliuksesta, hänen haluistaan ja toiminnastaan johtumaton. Se on jopa Haanpäästä johtumaton. Hänen veljensä vain sattui kuolemaan, eikä kirjaa löydy.

Juliuksen päätös olla kertomatta tilanteesta Svinhufvudille, on kuitenkin subjektiivinen. Päätös johtuu Juliuksen luonteesta ja ulkoisesta motivaatiosta. Jotta näin vahvaan käännteeseen päästään, jotta Julius tekisi näin typerän päätöksen, täytyy ensin tapahtua jotain hyvin katalyyttistä. Jos Haanpää vain päättäisi jostain luonteeseensa liittyvästä syystä, ettei anna Juliukselle kirjaa, olisi käänne laimeampi. Konflikti kuljettaisi kyllä edelleen tarinaa eteenpäin. Julius voisi edelleen toimia ja vaikka vakoilla Haanpäästä ja sitten yrittää varastaa kirjaa, mutta missä olisivat panokset? Missä olisi draamallinen arvo?

Toisessa juonenkäänteessä subjektiivinen ja objektiivinen taso menevät toisinpäin. Juoni etenee subjektiivisella, Juliuksen ulkoisen motivaation ajamana tehdyllä päätöksellä, varastaa Ilonan kirja. Se johtaa objektiiviseen kolarikohtaukseen. Juliuksen luonne ja hahmonpiirteet eivät vaikuta auton eteen juoksevaan hirveen. Sen sijaan voidaan väitellä, olisiko Julius pystynyt väistämään hirven, jos hän ei olisi ollut unenpuutteessa stressin vuoksi. Mielestäni se kuitenkin ennemmin syventää tapahtuman merkitystä, kuin hämärtää sen objektiivisuutta.

Hirvikolari on asia, jota moni varmasti pitäisi sattumana. Elokuviahan ei saanut rakentaa sattumista. Kohtaus ei kuitenkaan ole käsikirjoituksessa ilman syytä. Se pistää Juliuksen ja Haanpään yllättävään kuolemanvaaraan ja näin tukee elokuvan teemaa; nauti elämästä nyt, koska kaikki voi loppua milloin tahansa. Julius on yhteen asiaan fokusoinut ja hamartian vallassa, täysin sokea omaa elämäänsä kohtaan. Juuri siitä syystä jotain yllättävää ja rankkaa täytyi tapahtua, että hän tajuaisi ongelmansa.

Esimerkiksi myös elokuvassa *Yes Man* (2008), ensimmäinen juonenkäänte sisältää objektiivisen ja subjektiivisen tason. Jim Carreyn esittämä protagonistti Carl on ”kyllä -seminaarissa”, jossa motivaatiopuhuja yksinkertaisesti suostuttelee hänet mukaan ”kyllä

- ideologiaan”. Carl on avioeron jälkeen vetäytynyt omiin oloihinsa, eikä enää osaa nauttia elämästään, eli hän on hamartian vallassa. Tässä tilanteessa suostuminen ”kyllä - ideologiaan” on täysin hahmon vastainen, mutta se juontuu hamartian alla olevasta, Carlin todellisesta luonteesta.

Suostuminen on siis subjektiivista, mutta katalyytti siihen tulee ulkopuoliselta taholta; motivaatiopuhujalta. Se on kääntein objektiivinen taso. Tämän jälkeen Carl uskaltautuu käytännössä kokeilemaan filosofiaa ja sanoo kaikkeen ”kyllä”. Siitä seuraa positiivisia asioita ja hän alkaa tavoitella elämänilonsa uudelleen löytymistä. Tämä siirtää elokuvan toiseen näytökseen. Päätös kokeilla ”kyllä - ideologiaa” käytännössä, on ensimmäisen juonenkääntein varsinainen subjektiivinen taso.

Myös elokuvien juonissa on havaittavissa objektiivinen ja subjektiivinen taso. Se on selkeästi nähtävissä Taru sormusten herrasta - trilogiassa (2001-2003), joka toimii alusta loppuun kahden eri näkökulman kautta. Sauronin suursormus on löytynyt ja se täytyy tuhota, jottei tämä saa sitä käsiinsä. Muuten hän nousisi taas täyteen mahtiinsa, jolloin Keskimaa todennäköisesti tuhottaisiin ja orjuutettaisiin. Se on juonen objektiivinen taso ja se kertoo maailman suurista tapahtumista, jotka muovaavat sen tulevaisuutta ja kohtaloa. Se kertoo, mistä tarinassa on kyse. Voimakkaiden ja vaikutusvaltaisten johtajien, Gandalfin ja Aragornin juonilinjat edustaa näkemystä maailman myllerryksestä, jonka pyörytykseen heikommat vääjäämättä joutuvat.

Subjektiivisella tasolla tarina seuraa Frodoa ja Samia. He ovat pieniä, tavallisia Keski-maan olentoja, joiden päivät kuluvat elinkeinonsa harjoittamisessa. Heitä suuren maailman kuviot eivät voisi vähempää kiinnostaa. Suursormus on kuitenkin Frodolla, joten he joutuvat mukaan maailmaa muuttaviin tapahtumiin.

Subjektiivisen tason hahmot ovat ne, joille kaikki näiden mullistusten aiheuttamat vai-vat tapahtuvat. He joutuvat tekemään dramaattiset valinnat, heidän kauttaan katsoja kokee tarinan ja sen teemat ja heihin hän samastuu. Frodoa ja Samia isommat tapahtumat kutsuvat heidät mukaan toimintaan. He eivät mahda niille mitään, eivätkä ne johdu heistä. He voivat ainoastaan tehdä päätöksiä vallitsevien olosuhteiden ehdoilla ja sitten toimia niiden mukaan.

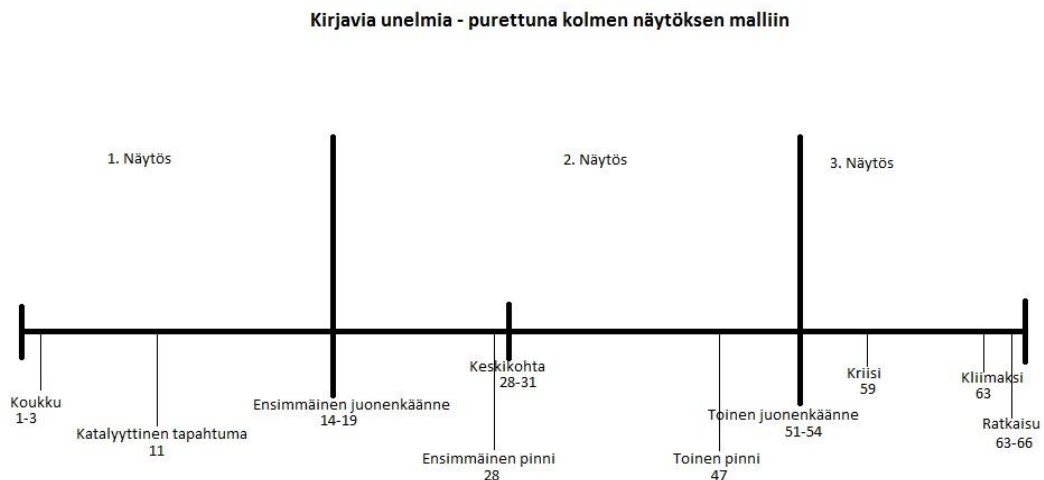
”Kirjavia unelmia” voisi kuvailla tarinaksi, jossa viihdealan ongelmia ratkaistessaan nuori kustannustoimittaja huomaa, miten tyhmästi on elänyt elämänsä. Taustalla objektiivisena tasona ovat kustantamo, amerikkalaiset elokuvatuottajat ja jopa Haanpään ja hänen veljensä huijaus. Subjektiivisella tasolla tämä kaikki tapahtuu Juliukselle ja asetuu hänen ulkoisen motivaationsa eteen. Hänen sisäinen motivaationsa mahdollistaa taas hahmon muutoksen. Se on erittäin tärkeässä asemassa, koska ”Kirjavia unelmia” on ”hyvitystarina” (McKee 1997, 107). Muutoin tarina olisi liian pinnallinen ja ohut.

Mielestäni juonien ja käänteiden subjektiivisen ja objektiivisen tason tiedostaminen on hyödyllistä. Käsikirjoitusoppaiden neuvojen ja mielipiteiden tulkitseminen ja erityisesti soveltaminen on paljon helpompaa, eikä väärinkäsityksiä tapahdu. Omaa tarinaa suunniteltaessa se voi auttaa ymmärtämään potentiaalista syvyyttä, joka käsikirjoitukseen on mahdollista saada. Ei myöskään kannata suosia hahmoa, juonta tai rakennetta ylitse muiden, sillä uskoisin niiden parhaimmillaan kulkevan käsi kädessä ja tukevan toisiaan.

## 5 YHTEENVETO JA POHDINTA

Tunnen ammattikorkeakoulun luoneen hyvän pohjan kirjoitustaitojen itsenäiselle hiomiselle ja kehittäneen valtavasti elokuvantajuani. Siitä kiitos opettajille ja opiskelijatovereille. Elokuvantajulla tarkoitan ymmärrystä elokuvista ja elävän kuvan kirjoittamisesta. Kolmen näytöksen mallin tutkiminen on mielestäni erinomainen tapa oppia ymmärtämään elokuvia ja niiden maailmaa.

Se oli valtava apu myös ”Kirjavien unelmien” kirjoittamisessa. Se auttoi havaitsemaan ongelmakohtia ja korjaamaan niitä. Mallin soveltaminen ensimmäiseen pitempään käsikirjoitukseeni syvensi ymmärrystäni sen sisällöstä ja käyttämisestä. En sovittanut tarinaani minuutti minuutilta mallin kaavioon, vaan sovelsin sitä omiin tarkoituksiini.



KAAVIO 3. ”Kirjavia unelmia”- käsikirjoituksen toteutunut kolminäytöksinen rakenne.

Kolmen näytöksen mallin käyttäminen ei kahlinnut luovuuttani mitenkään, pikemminkin synnytti uusia ideoita ja auttoi vahvistamaan tarinan juonenkäänteitä ja lopun emotionaalista tyydyttävyyttä. Rakenteena se tukee erinomaisesti Juliuksen draaman kaarta ja sitä kautta vahvistaa teeman esille tuloa. Uskon käsikirjoitukseni olevan sen ansiosta lukijalle ja ehkä joskus myös katsojalle voimakkaampi ja mukaansa tempaavampi kokemus.

Käsikirjoituksen koukku on oikeaoppisesti heti ensimmäisillä sivuilla. Haanpään tilanteesta kertovat uutislähetykset ja häneen jotenkin liittyvä mystinen autonkuljettaja, saavat katsojan miettimään mistä tarinassa on kyse. Katalyyttinen tapahtuma aloittaa varsinaisen tarinan, heittämällä Juliuksen eteen ensimmäisen esteen. Haanpää pakenee baarista Juliuksen voidessa vain ihmetellä tilannetta. Katalyytti ei ole ensimmäisen näytöksen alussa, eikä lopussa, mutta toisaalta kukaan ei ole määrittänyt sille tarkkaa paikkaa.

Ensimmäinen juonenkäänte mullistaa Juliuksen maailman. Haanpäällä ei ole kirjaa, eikä hän voi sitä kirjoittaa, koska on huijari. Julius päättää olla kertomatta pomolleen, koska ei halua menettää ylennystään. Ensimmäinen ja toinen juonenkäänte eivät ole vain yksittäisiä muutoksia tarinassa, vaan ennemminkin omia sekvenssejään, joissa käänteiden lisäksi protagonistin on tehtävä valintoja. ”Kirjavien unelmien” ensimmäinen näytös on hieman liian pitkä, mutta ei niin paljon, että siitä mielestäni olisi haittaa.

Ensimmäinen pinni paljastaa, miksi Julius haluaa Haanpään kirjan niin palavasti. Pinni sijaitsee todella lähellä keskikohtaa. Näin ollen se on rakenteellisesti tarinani erikoisin ratkaisu. Keskikohta sen sijaan laittaa Juliuksen tilanteeseen, josta hän ei enää voi kääntyä takaisin. Se tulee ihanteellista kohtaa aiemmin, mutta on rakenteellisesti toimiva, enkä nähnyt mitään syytä viivyttää sitä. Juliuksen taistelu aikaa vastaan hänen editoidessaan kirjaa Ilonan kanssa ja tunteiden herääminen tätä kohtaan prosessin aikana, on mielenkiintoisempaa katseltavaa, kuin Juliuksen ja Haanpään ihmettely, mitä he tekevät, ennen kuin keksivät varastaa Ilonan kirjan.

Tutkiessani elokuvien rakenteita huomasin, että on yllättävän vaikeaa löytää esimerkkiä ”point of no return”-tyylisestä keskikohdasta. Olisin halunnut verrata sellaista ”Kirjavien unelmien” keskikohtaan. Hahmonmuutos-tyylisiä puolivälejä oli sen sijaan paljon enemmän. Julius taas muuttuu vasta toisen juonenkäänteen ja kolmannen näytöksen kriisiin myötä. Olisiko syy sitten siinä, että aikaa hahmonmuutoksen näyttämiseen jää enemmän.

Toinen pinni laittaa elämäntyyliään epäilemään alkaneen Juliuksen takaisin vanhoille raiteilleen ja johtaa toiseen juonenkäänteeseen. Julius varastaa Ilonan kirjan ja ajaa hirikolarin, lähes tappaen Haanpään. Haanpään loukkaantuminen oli kohtauksena tärkeä

lisäys, jotta elokuvan teema tulee paremmin esille. Katsoja myös ymmärtää helpommin, miksi Julius alkaa katua tekoaan ja ymmärtää tunteensa Ilonaa kohtaan.

Liian laimean ja emotionaalisesti tyydyttämättömän lopun parantamisessa kolmen näytöksen mallin tarjoamien näkökulmien löytäminen oli avainasemassa. Ymmärsin, että tarinastani puuttuu kliimaksi ja pohdin pitkään millainen loppu olisi elokuvalleni paras. En halunnut kirjoittaa liian imelää loppua, mutta koska totesin lopun ongelman olevan dramaattisuuden puute, päätin laittaa Ilonan ja Juliuksen saamaan toisensa.

Alkaessani kirjoittaa ”Kirjavia unelmia” toivoin tekeväni uusia löytöjä ja oivalluksia elokuvarakenteesta. Kokemus oli todella opettavainen. Erityisesti ymmärrykseni lisäytyi katalyyttisen tapahtuman ja viimeisen näytöksen suhteen. Myös itseluottamukseni käsikirjoittajana kasvoi.

## LÄHTEET

- Cowgill, L. 1997. *Writing Short Films: Structure and Content for Screenwriters*. USA: Lone Eagle Publishing co.
- Field, S. 1979. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Dell Publishing
- Field, S. 1998. *The Screenwriter`s Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems*. New York: Dell Publishing
- Frensham, R. 1996. *Screenwriting*. Lontoo: Hodder Headline PLC
- Ghostbusters. 1984. Ohjaus: Ivan Reitman. Tuotanto: Black Rhine Productions, Columbia Pictures, Delfi Productions. Tuotantomaat: USA
- Hauge, M. 1988. *Writing Screenplays That Sell*. New York: McGraw-Hill
- McKee, R. 1997. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers
- Star Wars. 1977. Ohjaus: George Lucas. Tuotanto: Lucasfilm, Twentieth Century Fox. Tuotantomaat: USA, Tunisia, Guatemala, Englanti
- Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back. 1980. Ohjaus: Irvin Kershner. Tuotanto: Lucasfilm. Tuotantomaat: USA, Englanti, Norja
- Tappajahai. 1975. Ohjaus: Steven Spielberg. Tuotanto: Zanuck/Brown Company, Universal Pictures. Tuotantomaat: USA, Australia
- The Hangover. 2009. Ohjaus: Todd Phillips. Tuotanto: Warner Bros. Pictures, Legendary pictures, Green Hat Films. Tuotantomaat: USA, Saksa
- The Lord of the Rings Trilogy. 2001-2003. Ohjaus: Peter Jackson. Tuotanto: New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company. Tuotantomaat: Uusi-Seelanti, USA
- Vacklin, A. & Rosenvall, J. & Nikkinen, A. 2007. *Elokuvan runousoppia: Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like
- Vogler, C. 1998. *The Writer`s Journey: Mythic Structure for Strytellers and Screenwriters*. USA: Michael Weise Productions
- Yes Man. 2008. Ohjaus: Peyton Reed. Tuotanto: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Heyday Films. Tuotantomaat: USA, Australia

## **LIITTEET**

Liite 1. Käsikirjoitus: Kirjavia unelmia.

Opinnäytetyön taiteellinen osio, "Kirjavia unelmia" - käsikirjoitus, on liitteenä DVD:llä.