

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Jani Paakala

KLASSISEN DRAAMAN RAKENNE ELOKUVAKERRONNASSA

Opinnäytetyö 2014

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma

PAAKALA, JANI

Klassisen draaman rakenne elokuvakerronnassa

Opinnäytetyö

36 sivua + 9 liitesivua

Työn ohjaaja

Heikki Ortamo

Toimeksiantaja

Huhtikuu 2014

Avainsanat

käsikirjoittaminen, dramaturgia, rakenne, lyhytelokuva

Tässä opinnäytetyössä tarkastellaan elokuvakerronnan rakenteita keskittyen klassisen draaman malliin ja rakenteeseen. Työssä tarkastellaan dramaturgian ja kolminäytöksisyyden käsitteitä ja sisältöä, sekä niiden soveltumista käsikirjoitukseen. Produktiivisena osana opinnäytetyötä syntyi käsikirjoitus lyhytelokuvaan Hissi.

Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää nykyaikaisen elokuvakerronnan rakenteita ja kuinka niitä voi hyödyntää käsikirjoituksessa. Työssä käydään läpi, miten produktiivisena osana ollut lyhytelokuvakäsikirjoitus noudattaa klassisen draaman kerronnan rakenteita. Työn tavoitteena on syventää opinnäytetyön tekijän omaa osaamista käsikirjoittajana sekä syventää tietämystä dramaturgiasta ja rakenteista.

Lopuksi pohditaan käsikirjoitusprosessia ja siinä kohdattuja haasteita, sekä rakenteen merkitystä käsikirjoituksessa.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

PAAKALA, JANI

Bachelor's Thesis

Supervisor

Commissioned by

April 2014

Keywords

Classical Dramatic Structure in Film Narration

36 pages + 9 pages of appendices

Heikki Ortamo, Lecturer

screenwriting, dramaturgy, structure, short film

The subject of this thesis was film narration structures, with a focus on classical dramatic structure. The thesis examines concepts and attributes of dramaturgy and three-act structure and how they are applied on a screenplay. The productive work was a screenplay for a short film called Hissi.

The objective of the thesis was to examine modern movie narration structures and how these structures are utilized on the screenplay. The thesis is analyzing how the productive work follows traditional dramatic structures. The objective was to deepen and improve the author's knowledge of dramatic structures and screen writing skills.

A conclusive analysis is conducted on the process and challenges in screenplay writing and also on meaning of screenplay structure.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	6
2	DRAMATURGIA JA RAKENNE	6
	2.1 Juoni ja tarina	7
	2.2 Rakenne	8
	2.3 Draama	11
	2.4 Konflikti ja jännite	11
3	KLASSISEN DRAAMAN MALLI	12
	3.1 Gustav Freytag	13
	3.2 Syd Field	14
4	LYHYTELOKUVAN RAKENNE	15
5	HISSI-LYHYTELOKUVAN KÄSIKIRJOITUS	17
	5.1 Lähtökohta	18
	5.2 Synopsis	20
	5.3 Hissi-lyhytelokuvan rakenne	21
	5.3.1 Alkusysäys	22
	5.3.2 Esittely	23
	5.3.3 Syventäminen	24
	5.3.4 Ristiriidan kärjistyminen	25
	5.3.5 Ratkaisu	25
	5.3.6 Häivytys	26
	5.3.7 Twist (keikautus)	27
	5.4 Juoni ja tarina	27
	5.5 Kirjoitusprosessi	28

5.6 Taustatutkimus	29
5.7 Haasteet	31
5.8 Lopputulos	32
6 YHTEENVETO	33
LÄHTEET	35
LIITTEET	

Liite 1. Hissi-lyhytelokuvan käsikirjoitus

1 JOHDANTO

Rakenteen merkitystä elokuvakerronnassa on sekä väheksytty että korostettu. Ruotsalainen käsikirjoittaja Sundstedt (2007, 10) aloittaa kirjansa ensimmäisen kappaleen väkevällä ilmaisulla: "Hemmettiin dramaturgia!". Yhdysvaltalainen kirjailija Jack Kerouac sanoi suurin piirtein saman hieman alatyylisemmin ilmaistuna ja samalla käski keskittyä henkilöhahmoihin (Keane 1998, 23). Parhaan käsikirjoituksen Oscar-palkinnon vuonna 1970 elokuvasta *Butch Cassidy and the Sundance Kid* voittanut William Goldman (Keane 1998, 68) taas totesi:

Käsikirjoittamisen kolme tärkeintä asiaa ovat: Rakenne, rakenne ja rakenne. [...] Ilman rakennetta on vain idea.

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tarkastella dramaturgian ja rakenteen merkitystä elokuvakerronnassa keskittyen klassiseen kolminäytöksiseen draaman malliin. Opinnäytetyössä käydään myös lyhyesti läpi muita käsikirjoituksen rakenteeseen olennaisesti liittyviä käsitteitä.

Kymenlaakson ammattikorkeakoulun audiovisuaalisen viestinnän suuntautumisvaihtoehdon viimeisen vuoden kurssien yhteyteen kuuluu yhtenä osana lyhytelokuvan kuvaus. Produktiivisena osiona opinnäytetyössäni on tämän kuvaamamme lyhytelokuvan käsikirjoitus. Hissi-lyhytelokuvan kuvaukset toteutettiin audiovisuaalisen alan opiskelijoiden sekä amatöörinäyttelijöiden voimin hyvin pienellä budjetilla alkuvuodesta 2014, ja lyhytelokuva valmistuu keväällä 2014.

Opinnäytetyön kirjallisen osion voi jakaa kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa käsitellään elokuvan rakennetta aina Aristoteleen noin 320eKr kirjoittamasta Runousopista lähtien ja tarkastellaan hänen huomioitaan nykyaikaisten elokuvarakenteiden kautta. Toisessa osassa käsitellään produktiivisen osan, eli Hissi-lyhytelokuva käsikirjoituksen rakennetta ja sen sopimista olemassa oleviin dramaturgisiin malleihin. Lisäksi jälkimmäisessä osassa käsitellään myös Hissi-lyhytelokuvan käsikirjoituksen kirjoittamista ja siinä vastaan tulleita haasteita.

2 DRAMATURGIA JA RAKENNE

Vaikka dramaturgia tarkoittaa oppia ohjelman tai elokuvan rakenteesta ja muodosta, niin selkeää ja tyhjentävää määritettä on vaikea löytää. Termiä käytetään usein

käsittämään pelkästään teoksen rakennetta, vaikka dramaturgia on paljon laajempi käsite. Teoksen eri osilla on oma dramaturgiansa ja dramaturgian tarkoitus on löytää oikea muoto ja rakenne esitettävälle asialle. Vaikka dramaturgiasta puhutaan usein elokuvien tai teatterin yhteydessä, erilaisilla ja jopa arkipäiväisimmillä tapahtumilla on oma dramaturgiansa. Oppitunnilla on oma yksilöllinen rakenteensa, kuten myös hautajaisilla. Yleisötapahtumilla ja konserteilla on myös oma dramaturgiansa, joiden tehtävänä on pääsääntöisesti yleisön kiinnostuminen, mielenkiinnon ylläpitäminen ja yleisön viihdyttäminen. (Aaltonen 2002, 47; Nikkinen, Rosenvall & Vacklin 2007, 352; Sundstedt 2009, 85.)

Aristoteles oli kreikkalainen filosofi ja tiedemies, jonka kirjoittamalla Runousopilla on ollut suuri vaikutus maailman kirjallisuuteen. Vaikka Runousoppi käsitteli pääasiassa vain senaikaista Kreikkalaista tragediaa, niin Aristoteleen tekemät havainnot ja niistä tehdyt tulkinnat ovat vaikuttaneet draamaa koskevaan keskusteluun ja käytäntöön jo yli kaksi tuhatta vuotta. Aristoteles tutki Runousopissaan tragediaa ja samalla myös syitä siihen, miksi toinen tragedia antaa katsojalleen paremman tunne-elämyksen kuin toinen. Runousopissaan Aristoteles määritteli useita draaman kirjoittamisen peruskäsitteitä, jotka ovat vieläkin käytössä. Yksi näistä käsitteistä on dramaturgia. Aristoteles itse ei termiä käyttänyt, vaan puhui tapahtumien sommittelusta, tarinan aineiden valinnasta ja järjestämisestä juoneksi. (Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen, Reitala & Aristoteles 2012, 97; McLeish 1998, 14; Nikkinen ym. 2007, 70.)

Dramaturgiasta ja rakenteesta puhuttaessa ei Aristotelestä voi sivuuttaa, sillä Runousoppi kuuluu keskeisiin teoksiin dramaturgian ja kirjallisuuden tutkimisessa. Tasaisin väliajoin tässä opinnäytetyössäni palaan Aristoteleen ja hänen oppeihinsa, sekä siihen kuinka osa niistä toimii vielä nykyaikanakin.

2.1 Juoni ja tarina

Kerronnan teoriassa eritellään käsitteet juoni ja tarina. Tarinalla tarkoitetaan tapahtumien kokonaisuutta ja juonella sitä, minkälaisen oman erillisen kokonaisuuden tästä tarinasta kirjoittaja on luonut. Juonen kannalta olennaisimpia ovat tapahtumien järjestys ja kesto. Aristoteleen yksi suosikkitragedia oli Kuningas Oidipus, jonka oli kirjoittanut kreikkalainen näytelmäkirjailija Sofokles. Oidipus oli vanha kreikan mytologiaan kuuluva taru, jonka Sofokles kirjoitti näytelmäksi. Aristoteles oivalsi,

että tragedian toimivuus oli erityisesti kiinni siitä, kuinka hyvin tarina onnistuttiin sommittelemaan hyväksi juoneksi. (Heinonen ym. 2012, 103; Hiltunen 1999, 34.)

Seuraavassa lyhennetty versio Oidipuksen tarinasta ja selvennys siitä, mikä teki juuri tästä tragediasta Aristoteleen mielestä hyvän. Oidipuksen tarina alkaa, kun Teeban kuningas Laios ja hänen puolisonsa Iokaste saavat pojan, Oidipuksen. Koska oli ennustettu, että Oidipus tappaa isänsä ja nai äitinsä, jätettiin hänet heitteille. Oidipus vietiin toiseen maahan Korinthokseen, jonka kuningaspari adoptoi hänet. Vartuttuaan Oidipus kuuli ennustuksen ja päätti lähteä pois jottei ennustus toteutuisi, koska luuli kasvatusvanhempiaan oikeiksi vanhemmikseen. Kolmen tien risteyksessä Oidipus tapaa Laioksen ja tappaa hänet, tietämättä kuka hän oikeasti oli. Teebaan tultuaan hän vapautti kaupungin hirmuvaltiass Sfinksin vallasta ja sai palkkioksi kuninkuuden sekä Iokasteen puolisoikseen. Ennustus näin toteutui Oidipuksen siitä tietämättä. Oidipus ja Iokaste saivat kaksi poikaa ja kaksi tyttärtä. Vuosia tapahtuneen jälkeen jumalat lähettivät ruton rankaisemaan kaupunkia. Tietäjä kertoi ilosanoman, että kaupunkia vaivaava rutto saadaan loppumaan selvittämällä, kuka tappoi entisen kuninkaan. Vastuuntuntoinen Oidipus alkaa selvittämään murhaajaa. Lopulta totuus paljastuu, Iokaste hirttäytyy ja Oidipus puhkaisee silmänsä ja lähtee maanpakoon. (Pieni tietosanakirja 1926, 472.)

Oidipuksen tarina sisältää muun muassa Oidipuksen lapsuuden, isänmurhan ja incestisen suhteen äitiinsä. Sofokles järjesti Oidipuksen tarinan osat niin, että juoni alkaakin vasta silloin, kun Oidipus alkaa selvittämään syytä siihen, miksi kansaa on kohdannut jumalien langettama kirous. Jälkeenpäin Oidipus ja samalla myös katsoja saa tietää syyt, jotka lopulta johtavat Oidipuksen traagiseen kohtaloon. Kuningas Oidipus on siis eräänlainen oman aikansa etsivä- ja murhamysteeri. Katsojille ja lukijoille annetaan juonen sommittelun keinoin täysin toisenlainen elämys kuin mitä alkuperäinen tarina olisi sellaisenaan antanut. Kuningas Oidipus on myös varhainen esimerkki oikeaoppisen juonen sommittelun, eli dramaturgian toimivuudesta, ja tämän Aristoteles ymmärsi. Juoni on tapa, jolla tarina kerrotaan.

2.2 Rakenne

Rakenne on kehys, johon sisältö on jäsennetty (Nikkinen 2007, 80). Syd Field (2005, 21) väittää, että rakenne on liima, joka pitää tarinan eri osat yhdessä, ja että se on käsikirjoituksen kivijalka. Rakenteen lujuus sekä eheys on perinteisesti ollut hyvän

teoksen kriteeri, ja rakenteen ymmärtäminen auttaa kertomaan tarinan draamallisesti miellyttävällä tavalla. Aristoteles oli sitä mieltä, että hyvässä tragediassa on kolme osaa: Alku, keskikohta ja loppu.

Alku on sellainen, joka ei itse välttämättä ole toisen seuraus, mutta jonka jälkeen toinen asia on luontevasti olemassa tai syntyy. Loppu sitä vastoin seuraa toista joko välttämättömyyden tai yleistyksen perusteella, eikä sen jälkeen ole mitään muuta. Keskiosa on sellainen, jota ennen ja jonka jälkeen seuraa toinen. Hyvin muodostettujen juonten ei siis pidä alkaa mistä sattuu tai loppua minne sattuu, vaan noudattaa tässä esitettyjä periaatteita. (Aristoteles 1967, 24.)

Aristoteleen ajatukset ovat olleet perusta draaman jakamisesta kolmeen näytökseen. Vaikka rakenteen voi muodostaa usealla eri tavalla, niin mukana on silti aina esittely, kehittäminen ja ratkaisu. (Nikkinen 2007, 80.)

Lisäksi Aristoteles painotti teoksen tragedian yhtenäisyyttä. Jos mukana on jaksoja, jotka eivät liity kokonaisuuden loogisuuteen, juoni ei välttämättä ole yhtenäinen.

"Tapahtumien osat on järjestettävä niin, että jos jokin niistä siirretään tai poistetaan, kokonaisuus eroaa alkuperäisestä ja muuttuu. Sellainen osa, jonka mukana- tai poissaolo ei näy, ei ole mikään kokonaisuuden osa." (Aristoteles 1967, 26.)

Aristoteles tarkoitti yksinkertaistetusti, että hyvässä tragediassa tapahtumat on valittu ja järjestetty tiivistäen yhtenäiseksi juoneksi, joka sisältää ymmärtämisen kannalta vain olennaiset tapahtumajaksot ja kohtaukset (Heinonen ym. 2012, 112).

"Yhtenäisyys on juonirakenteen, tapahtumien, sommittelun perustava ominaisuus - dramaturginen kvaliteetti, jonka funktio on palvella tragedian päämäärää. Aristoteleen lähtökohta siis on, että tragedia on olemukseltaan johdonmukainen ja kausaalinen konstruktio." Aristoteles piti kirjoittajan vakavimpana virheenä juonen loogisuuden rikkomista ja kirjoittamista toiminnan yhtenäisyyttä vastaan. (Heinonen ym. 2012, 107.) Myös draamaopettaja Kenneth Thorpe Rowe kertoo, että toimivan rakenteen tekeminen sisältää kolme vaihetta: epäolennaisen poistaminen, kaiken järjestäminen ja tiivistäminen. (Nikkinen 2012, 80.)

Helppona esimerkkinä rakenteen merkityksestä voi lukijalle käyttää vaikkapa tätä opinnäytetyötä. Jos tämä opinnäytetyö ei lukijan mielestä toimi, syy on mitä todennäköisimmin rakenteessa. Asioita ei ole järjestetty hyvin, se sisältää epäolennaisuuksia ja liikaa rönsyilevää kerrontaa.

Dramaturgia eli tarinan tapahtumien valinta ja järjestäminen juoneksi asettaa valitut tapahtumat loogiseen suhteeseen loppuratkaisun kannalta. Toisin sanoen se muodostaa toiminnasta kokonaisuuden osoittamalla juonelle alun ja lopun ja edelleen konstruoimalla näiden välille rationaalisen syyn ja seurauksen suhteen. Viimeistään loppuratkaisu saa edeltäneet tapahtumat - päätökset, rikokset ja erheet asettumaan yksiselitteisesti sijoilleen juonirakenteessa. (Heinonen ym. 2012, 143.)

Dramaturgia on suureksi osaksi teknistä ja kokonaisvaltaista tietoa, mutta tästä tiedosta tulee helposti yksipuolista ja sen mekaaninen harjoittaminen saattaa rajoittaa kykyä etsiä muita ratkaisuja. Kaikki kirjoitetut säännöt voivat rajoittaa näköalaa ja mahdollisuuksia, mutta silti käsikirjoittajan pitää olla tietoinen kaikista eri näkökulmista. (Sundstedt 2009, 86-87.)

Mitään elokuvaa ei voi kirjoittaa pelkän mallin avulla, mutta on vaikea ajatella, että ilman rakenteellista ymmärrystä olisi mahdollista saada aikaiseksi toimivaa ja pitkää elokuvaa. (Nikkinen 2012, 100.)

Vaikka rakenne- sekä dramaturgiakaavoja on useita ja aiheesta on kirjoitettu useita kirjoitusoppaita ja järjestetty kirjoittajille kursseja, niin teosta ei ole mitenkään järkevää tehdä siten, että valitaan kaava, johon teos väkisin puserretaan. Jokaisella teoksella pitäisi olla oma muotonsa. Sisällön ja muodon on toimittava vuorovaikutuksessa keskenään. (Aaltonen 2002, 102.) Syd Field (2005, 29) tiivisti asian näin: "Tarina määrittelee rakenteen; rakenne ei määrittele tarinaa." Sundstedt kertoo (2009, 92) kuinka hän dramaturgian kaavat opittuaan leikkasi seuraavan elokuvansa suoraan näiden oppien mukaan. Vaikka kaikki oli juuri tehty niin kuin oikeaoppisesti pitikin, ei elokuva siitä huolimatta toiminut. Sundstedt joutui leikkaamaan elokuvansa uusiksi ja myöhemmin ymmärsi ettei teosta voinut asettaa sellaiseen muottiin mihin sitä ei ollut alun perinkään tarkoitettu.

2.3 Draama

Vaikka klassinen draama on syntynyt jo antiikin Kreikassa, ja sekä elokuvat että teatteri ovat muuttuneet paljon, on draaman perustarve edelleen sama: kyky eläytyä ja halu kokea tunteita. Aristoteleen mukaan herättämällä sääliä ja pelkoa tragedia aiheuttaa näiden tunteiden puhdistumisen. (Aaltonen 2002, 51.) Aristoteles puhui 'oikeasta nautinnosta', joka tarkoittaa katsojassa tapahtuvaa tunne-elämystä. Tämän tunne-elämyksen pystyi tragedia tietynlaisella dramaturgialla antamaan. Hiltunen (1999, 14.) sanoo Aristoteleen kirjoituksia tutkittuaan, että mielihyvän antaminen katsojalle on tavoite itsessään ja tämän mielihyvän tuottaminen määrittelee myös katsojalle sen, kuinka hyvä tarina on.

Hyvä tarina tuottaa mielihyvää. [...] Mitä enemmän mielihyvää tarina tuottaa, sen parempi on tarinakin.

Kreikankielinen sana *drama* tarkoittaa toimintaa. Draama on jäljittelevää toimintaa ja sen toiminta kuvastaa ihmisen käyttäytymistä. Tärkeää on toiminnan painottaminen. Draamasta tekee draaman se elementti, mikä on tekstin ulkopuolella, ja se on nähtävä (näyteltynä) toiminnassa. (Esslin 1960, 14.) Draama on pääasiassa tarkoitettukin näytettäväksi, ei luettavaksi. Näytelmän alussa asetetaan ongelma, ja näytelmän jatko on ongelman ratkaisua, joka viedään lopussa päätökseen. Draaman juoni rakennetaan tälle pohjalle, ja tätä muotoa sanotaan suljetuksi. Avoin muoto on eppisempi ja se merkitsee irtautumista kerronnan lineaarisesta kaaresta. (Heinonen ym. 2012, 107.)

2.4 Konflikti ja jännite

Draamallisen ristiriidan käsitettä on pidetty yleisesti draaman ja perinteisen dramaturgian keskeisimpiin kuuluvana elementtinä (Heinonen ym. 2012, 144). Field (2005, 25) pitää konfliktia tärkeimpänä elementtinä draamassa:

Kaikki draama perustuu konfliktiin. Ilman konfliktia ei ole toimintaa, ilman toimintaa ei ole henkilöitä, ilman henkilöitä ei ole tarinaa ja ilman tarinaa ei ole käsikirjoitusta.

Konfliktit ja ristiriidat ovat käsikirjoituksen perusta, ja ne ovat niitä isoja hetkiä jolloin tarina etenee. Konflikti on kahden vastakkaisen voiman kohtaamista ja niiden

yhteentörmäämistä. Se perustuu kahden erilaisen tavoitteen ristiriitaan ja siitä aiheutuvaan toimintaan: Joku haluaa tehdä jotain, ja joku toinen ei halua hänen onnistuvan siinä. Tästä syntyy konflikti. (Swain 1988, 137.) Kummankaan konfliktin osapuolen tahdot eivät voi toteutua samaan aikaan, joten jonkun on voitettava ja samalla jonkun toisen on hävittävä. Tätä pidetään klassisen dramaturgian perustana. Eri tahdot saavat toiminnan liikkumaan eteenpäin. (Sundstedt 2005, 132.) Aristoteleen mukaan tragedia vaatii käänteitä, tunnistamisia ja kärsimystä. Käänte tarkoittaa tapahtumien muutosta vastakkaiseen suuntaan.

Konfliktin luomiseen tarvitaan este, sillä ilman esteitä draama pysähtyy. Este voi olla joko aktiivinen, sisäinen tai ulkoinen. Aktiivisessa esteessä on yksi tai useampi henkilöahmo, jotka haluavat estää päähenkilön tahdon toteutumisen. Tällä aktiivisella toimijalla on usein toinen tahto kuin päähenkilöllä. Sisäinen este tulee päähenkilön sisältä, joita voivat olla traumat, neuroosit, uskonnolliset tai eettiset syyt. Fyysiset esteet estävät päähenkilöä konkreettisesti etenemästä ja tällaisia voivat esimerkiksi olla rautaovet, tulvat, kielimuuri tai aika. (Sundstedt 2005, 132-137)

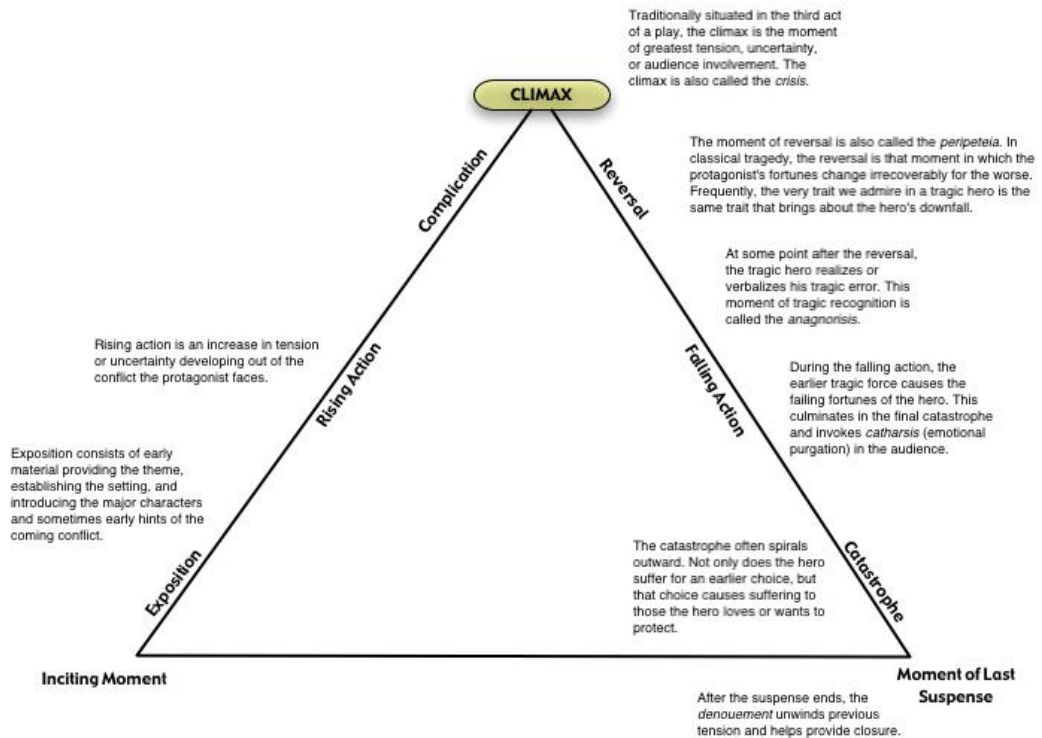
Jännitteiden avulla katsoja sitoutuu elokuvaan. Kun jännite viritetään elokuvan alussa ja puretaan vasta lopussa, se tekee elokuvasta kokonaisen. Aiemmin mainittu suljettu rakenne on siis jännitteiden luomista. Jännitteet synnytetään virittämällä konflikti, esimerkiksi asetetaan päähenkilölle tilanne, jossa pommi räjähtää tunnin päästä ja päähenkilö on ainoa joka sen voi estää. Näin on luotu koko elokuvan kestävä jännite. (Nikkinen 2005, 75.) Aaltosen (2002, 49) mukaan yhden jännitteen luominen ei kuitenkaan riitä pitämään katsojan mielenkiintoa yllä koko teoksen ajan, ja tämän takia kirjoittajan on luotava lisäjännitteitä tukemaan pääjännitettä. Jokaiselle kohtaukselle tarvitaan myös oma jännitteensä jolloin elokuvalla ei tule tyhjäkäyntiä.

3 KLASSISEN DRAAMAN MALLI

Aristoteles sanoi, että kaikella tragedialla pitää olla alku, keskikohta ja loppu. Tämä sama lähtökohta on ollut draamallisessa kerronnassa vallalla jo 2300 vuotta. Vanhoja dramaturgisia hyväksi koettuja malleja voidaan käyttää uusien tarinoiden kehittämissä nyt ja tulevaisuudessa ilmaisuvälineestä riippumatta. Vaikka nykyään on paljon erilaisia kerrontamalleja, jotka ovat Aristoteleen näkemykselle vieraita, voidaan niitäkin tutkia ja tulkita näiden mallien mukaan. (Heinonen ym. 2012, 17).

3.1 Gustav Freytag

Gustav Freytag oli aikansa tunnetuimpia saksalaisia kirjoittajia, ja hän tutki sekä käytti erimerkkeinä Aristotelestä, Sofoklesta, Goethea ja Schilleriä. Freytag esitteli kirjassaan *Die Technik des Dramas* (1863) mallin, joka tunnetaan nimellä 'Freytagin pyramidi' (kuva 1). Freytagin mukaan draamallinen rakenne voidaan jakaa viiteen osaan. Ensimmäinen osa on ekspositio eli esittely jossa henkilöt, miljöö sekä draaman lähtötilanne esitellään. Toinen osa on nousevaa toimintaa, jossa ilmenee peruskonflikti tai ongelma sekä sankarin ja vastustajan ratkaiseva toiminta. Nousevassa toiminnassa näyttää, että päähenkilö hallitsee tilannetta. Kolmas on kliimaksi, jossa nousevan toiminnan aikana tapahtuneet päätökset vaikuttavat voimakkaasti lopputulemaan yhdistäen nousevan ja laskevan toiminnan yhteen. Neljäs on laskevaa toimintaa, jossa vastustaja hallitsee tilannetta ja jolloin päähenkilön mahdollisuus selvitä tilanteesta voittajana pienenevät. Viidennen Freytag nimesi katastrofiksi, jossa päähenkilön kohtalo selviää ja peruskonflikti ratkeaa. Nimestään huolimatta katastrofin ei tarvitse olla traaginen. (Aaltonen 2002, 63; Freytag 1900, 115; Nikkinen ym. 2005. 387.) Niin Freytagin kuin Aristoteleenkin malleissa näytelmät etenevät aina saman kaavan mukaisesti ja yhtäläisyydet molempien mallien välillä ovat ilmeiset. Vaikkei Freytagin kaavan käyttäminen ollutkaan mikään välttämättömyys, niin siitä tuli yleinen tapa sen tehokkuuden takia (Esslin 1960, 76). Sekä Aristoteleen että Freytagin mallit esitellään tänäkin päivänä lähes jokaisessa käsikirjoittamiseen liittyvissä kirjoissa ja oppaissa.



Kuva 1. Freytagin pyramidi (Wheeler).

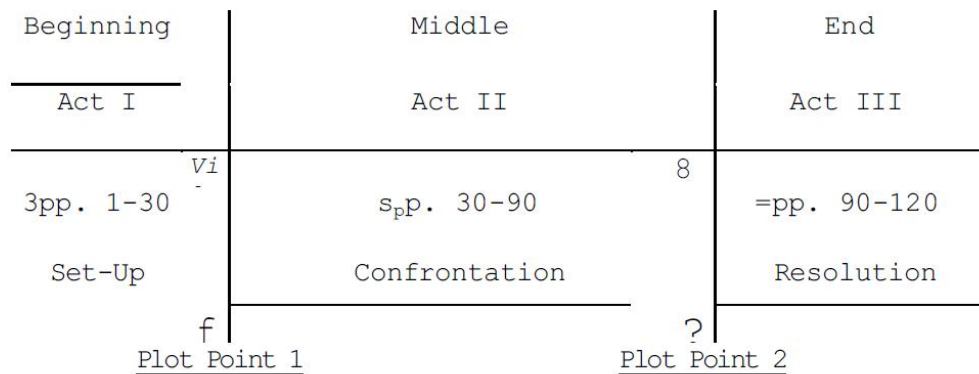
3.2 Syd Field

Nykyaikainen elokuvakäsikirjoitus koostuu näytöksistä. Pitkään vallinneen klassisen Hollywood-kerronnan mukaan elokuvissa on kolme näytöstä, joilla on oma yksilöllinen tehtävä ja jotka ovat tunnevaikutuksiltaan erilaisia. Elokuvassa voi olla lukumääräisesti isompi tai pienempi määrä näytöksiä, mutta tyypillinen määrä on kolme. (Aaltonen 2002, 67; Nikkinen 2007, 80.)

Tuottaja-käsikirjoittaja Syd Field luki työkseen 1970-luvulla tuhansia käsikirjoituksia ja pohti mikä oli yhteistä niille teksteille, jotka päätyivät valkokankaalle asti. Field kirjoitti aiheesta vuonna 1979 julkaistun kirjan *Screenplay*, joka on myöhemmin käännetty useille kielille ja jota on joskus kutsuttu jopa nykyaikaisen elokuvakäsikirjoittamisen Raamatuksi. Fieldin mukaan kaikki hyvät käsikirjoitukset noudattavat samaa kaavaa, ja kirjassaan hän esitti tämän käsikirjoittamisen rakenneparadigmansa (kuva 2). Fieldin mielestä elokuvat saattoi purkaa osiin Aristoteleelta lainatun rakenneopin avulla. Syd Field jakaa käsikirjoituksen kolmeen näytökseen. Nämä kolme näytöstä ovat esittely (*set-up*), kehittäminen (*confrontation*) ja ratkaisu (*resolution*). Ensimmäisessä näytöksessä käsikirjoittaja pohjustaa tarinan, luo henkilöhahmot, käynnistää dramaattisen lähtökohdan, näyttää vallitsevan tilanteen

sekä olosuhteet ja kertoo henkilöiden väliset suhteet. Toisessa näytöksessä päähenkilö yrittää saavuttaa asetetun päämäärän, mutta kohtaa esteen toisensa jälkeen.

Kolmannessa näytöksessä esitetään elokuvan ratkaisu ja henkilöiden kohtalo. Kuten Aristoteles määritteli, myös Fieldin mielestä kokonaisuuden muodostaa alku, keskikohta ja loppu. Field myös määritteli, kuinka tarinaa kuljetetaan eteenpäin juonikäännekohtien (*plot point*) avulla. Juonikäännekohta on nimensä mukaisesti tapahtuma juonessa, joka käynnistää uuden toiminnan ja antaa tarinalle uuden suunnan. Juonnekäännekohtat sijoitetaan ennen seuraavaa näytöstä, jolloin tarina siirtyy sujuvasti uuteen näytökseen. Field määrittelee käsikirjoituksen draamallisen rakenteen olevan lineaarisesti etenevien erilaisten tapahtumien ja jaksosten järjestys, jotka lopulta johtavat draamalliseen loppuratkaisuun. Se miten näitä rakenteellisia palasia käytetään, riippuu käsikirjoituksen muodosta. Field ei varsinaisesti keksinyt mitään uutta, sillä hänenkin mielestään tämä sama tarinankerronnan konsepti on ollut olemassa jo Aristoteleen ajoista lähtien. Field vain toi esille tämän rakenteen, antoi sille nimen ja osoitti miten se toimii nykyaikaisessa elokuvassa. Fieldin versio kolminäytöksisestä rakenteesta löytyy jossain muodossa kaikista valtavirtaelokuvista, ja jokaisen käsikirjoittajan tulisi osata se. (Aaltonen 2002, 67; Field 2005, 9, 21-26, 322; Nikkinen 2007, 80-82; Hollywoodin käsikirjoittajakuuluisuus kuoli 2013.)



Kuva 2. Syd Fieldin rakenneparadigma (Field 2005, 21).

4 LYHYTELOKUVAN RAKENNE

Suurin eroavaisuus pitkän elokuvan ja lyhytelokuvan välillä on luonnollisesti pituus. Lyhytelokuvan keston määritelmä on hyvin häilyvä, eikä vakiintuneita standardeja

ole. Suuret lyhytelokuvafestivaalit määrittelevät lyhytelokuvien keston alle viidestätoista minuutista alle tuntiin. Lyhytelokuvan käsikirjoitusoppaissa kestoksi määritellään kuitenkin lähes poikkeuksetta alle 30 minuuttia. Cantell (2011, 29) itse rajasi omassa väitöskirjassaan pituudeksi alle viisitoistaminuuttiset elokuvat, koska lyhyempien elokuvien kohdalla vallalla olevat dramaturgiset mallit pätevät heikommin. Yli viisitoista minuuttia kestävät elokuvat käyttävät useammin kerrontakeinonaan perinteistä kolminäytöksistä rakennetta ja juonikäännekohtia. Mikä sitten erottaa pitkän elokuvan käsikirjoituksen lyhyen elokuvan vastaavasta?

Ensimmäinen asia, joka hyvästä lyhytelokuvan käsikirjoituksesta kannattaa muistaa, on se, ettei kyseessä ole lyhyt pitkän elokuvan käsikirjoitus (Idström 2003, 49.)

Idström kiteyttää hyvin. Lyhyen ja pitkän elokuvan suurin ero on siinä, että pitkässä elokuvassa on aikaa rakentaa enemmän hahmoja, jotka ovat monitahoisempia, päähenkilön tielle pystytään kasaamaan enemmän esteitä ja pystytään luomaan enemmän sivujuonia, joten lyhytelokuvaa ei välttämättä kannata lähteä kirjoittamaan pitkän elokuvan säännöin. Koska kirjoittajalla ei ole lyhytelokuvassa aikaa tarkastella henkilöahmoja tarkemmin ja perusteellisemmin, hahmojen perusluonne pitää olla tunnistettavissa mahdollisimman nopeasti. Henkilögallerian määrä on oltava niukka ja tarinoiden yksinkertaisia.

Etenkin kun kyseessä on lyhytelokuva, niin Aristoteleen määrittelemä draaman ekonomia ja turhien osien poistaminen korostuu. Kaikki, mikä ei ole lyhytelokuvan ekonomian mukaista, suljetaan ulkopuolelle. Cantell (2011, 111) sanookin, että kyky tiivistää asia kaikista olennaisimpaan on yhteistä kaikille lyhyille ilmaisumuodoille. Näin ollen tiivistämisen tarve on pitkän elokuvan ja lyhytelokuvan selkein erottava tekijä pituuden lisäksi. Vaikka olennaisiin asioihin tiivistäminen on tärkeää myös pitkässä elokuvassa, kokonaisuuden kannalta tiivistäminen ei ole ainoa tapa, jolla saadaan katsojan mielenkiinto pysymään yllä. Pitkässä elokuvassa on enemmän aikaa laveammalle rakentamiselle. Cantell (2011, 112) lisää myös, että mitä lyhyempiokuva, sen tärkeämpää on jokaisen osatekijän toimiminen, jotta lyhytelokuvan kokonaisuus toimisi mahdollisimman hyvin. Yhdentekevään sisältöön ei ole varaa ruudunkaan vertaa.

Lyhytelokuvan kirjoittamiseen pätevät samat säännöt kuin pitkän elokuvan dramaturgiassa, ja lyhyttä elokuvaa pidetään myös pitkän elokuvan kirjoittamisen harjoitusvälineenä. Lyhytelokuva on Suomessa ja muuallakin maailmalla ponnahduslauta pidempien elokuvien tekemiseen. Cantell (2011, 52) lainaa William Phillipsiä kirjassa *Writing Short Scripts*:

Pitkät elokuvakäsikirjoitukset ovat niin monimutkaisia ja vaativia, että useimpien kirjoittajien tulisi keskittyä ensimmäisissä töissään lyhyisiin käsikirjoituksiin ja lyhytelokuihin.

Cantell lainaa myös Cooperia ja Dancygeria, jotka kyseenalaistavat perinteisen kolminäytöksisen draaman kaavan toimivuuden lyhytelokuvan käsikirjoituksessa. Koska esittelyn pitää tapahtua nopeasti ovat ensimmäinen ja toinen näytös hyvin lyhyitä, jolloin suuri osa lyhytelokuvasta painottuu päähenkilön pyrkimykseen löytää ratkaisu. Monissa tapauksissa yksi- tai kaksinäytöksinen lyhytelokuvakäsikirjoitus saattaisi toimia parempana lähtökohtana kirjoittamiseen.

Alle kymmenen minuuttisen lyhytelokuvan toimivuuden kannalta siihen ei välttämättä kannata alkaa mahdollisimman Syd Fieldin rakenneparadigman kolmea näytöstä ja kahta juonikäännekohtaa.

5 HISSI-LYHYTELOKUVAN KÄSIKIRJOITUS

Käsikirjoitus on koko elokuvan perusta. Koska koko elokuvakerronta rakennetaan käsikirjoituksen pohjalle, sen on oltava mahdollisimman loppuun asti mietitty ja toteutettu. Käsikirjoitus on tarkoitettu koko tuotantoryhmän luettavaksi ja se toimii elokuvan tekemisen lähtökohtana. (Vacklin 2007, 10)

Yhdysvaltalainen draaman opettaja George Baker (1919, 16) kertoo, kuinka kaksi tavoitetta on jokaiselle kirjoittajalle tärkeitä. Ensimmäiseksi: kirjoittajan on mahdollisimman nopeasti voitettava katsojan huomio, jotta katsoja kiinnostuu näytelmästä ja toiseksi: pitää voitettu kiinnostus yllä, ja jos mahdollista nostaa kiinnostusta kiihtyvästi aina siihen asti kunnes esirippu laskeutuu. Martin Esslin (1960, 43) lisää, että kyky synnyttää kiinnostus sekä jännitys ovat kaiken draamallisen ilmaisumuodon perusta. Vasta kun kiinnostus on saavutettu, voi teoksen tekijä alkaa tavoittelemaan ja esittelemään kunnianhimoisempia tavoitteita kokijalle, kuten

viisautta ja näkemystä, runoutta ja kauneutta, viihdettä ja rentoutumista, hengellistä valaisua ja tunteiden puhdistusta. Jos tekijä jossain vaiheessa hukkaa kokijan mielenkiinnon tai jos kokija ei enää keskity siihen mitä tapahtuu, kaikki edellä mainitut ylevät tarkoitukset on heitetty hukkaan.

Jouko Aaltonen (2002, 12) kiteyttää kirjassaan 'Käsikirjoittajan työkalut' seuraavasti:

Hyvän ohjelman takana on lähes aina hyvä käsikirjoitus ja vastaavasti huonosta käsikirjoituksesta ei laadukkaallakaan toteutuksella saa kelvollista ohjelmaa.

Vaikka hyvä käsikirjoitus on erittäin tärkeä elementti elokuvan onnistumisen kannalta, niin elokuvan tekemisessä on kuitenkin äärimmäisen tärkeää myös muistaa, ettei hyvä käsikirjoitus takaa onnistunutta elokuvaa..

5.1 Lähtökohta

Kymenlaakson ammattikorkeakoulun audiovisuaalisen koulutusohjelman viimeiseen vuosikurssiin sisältyy yhtenä osana fiktiivisen lyhytelokuvan teko. Jokaisella opiskelijalla on omat roolinsa elokuvan teossa. Elokuvan ideapalavereissa lyhytelokuvan aiheen valinta osoittautui hankalaksi, kunnes luokkatoveri Tommi Stenberg kertoi hänen päässään jo pitkään muhineesta ideasta. Tämän elokuvaidean luonnehdinta meni kutakuinkin näin: Suomalainen mies ja venäläinen nainen juuttuvat kahdestaan samaan hissiin maailmanlopun kynnyksellä, jossa ihmislihaa saalistavat zombit valtaavat maailmaa. Mies epäilee naisen saaneen zombivirusta kantavan infektion. (Stenberg 2013, 2-3.) Zombilla tarkoitettiin tässä yhteydessä kuolleista herännyttä ruumista, joka syö elävien ihmislihaa (Brooks 2003, 1).

Tällaisen elokuvan lähtökohta kiehtoi minua paljon, sillä sen lisäksi että olen aina ollut innokas zombi-fani, myös ajatus kahden täysin erilaisen ihmisen kohtaamisesta ja juuttumisesta samaan hissiin vastoin omaa tahtoaan tuntui erittäin toimivalta lähtökohdalta lyhytelokuvalle. Näin mielessäni myös, että elokuva olisi onnistuessaan hyvin voimakas visuaalinen kokemus. Pelkkä idean kuuleminen sai päässäni pyörimään paljon ajatuksia miten tällaista elokuvaa voisi alkaa lähteä rakentamaan. Jos pelkkä idea sai minussa aikaan paljon erilaisia mielikuvia, lähtökohta ei voinut olla kovinkaan huono.

Lisäksi pidin haasteena sitä, että kaikista aikaisemmin tekemistäni käsikirjoituksista poiketen tämä ei ollut oma ideani, ja tämän lisäksi en myöskään itse tule ohjaamaan kyseistä elokuvaa. Mielestäni tämä antoi mainion keinon nähdä elokuvan tekemisen ja sen kirjoittamisen täysin erilaisesta näkökulmasta kuin miten sen olin aiemmin nähnyt. Edellä mainitut seikat antoivat niin oivalliset mahdollisuudet hyvän elokuvan tekoon, että ensimmäisessä roolienjakopalaverissa tarjouduin käsikirjoittamaan elokuvan.

Päätin myös, että käsikirjoituksen valmistumisen jälkeen osallistun mahdollisimman vähän elokuvan taiteellisen ja etenkin visuaalisen puolen ilmaisun rakentamiseen, jotta näkisin minkälaiseksi elokuvaksi kirjoittamani teksti muokkautuu muiden ihmisten käsissä. Tätäkään en ollut aikaisemmin tehnyt, joten tämänkin puolen otin innolla vastaan.

Käsikirjoitusurakkani alkoi oikeastaan samalla sekunnilla, kun idean kuulin. Pyörittelin ideaa ja erilaisia juoniskenaarioita päässäni pari viikkoa, ennen kuin kirjoitin ensimmäistäkään riviä ylös. Ensimmäinen ongelma, joka minulla tuli vastaan näiden ideoiden ja erilaisten lähtökohtien kanssa oli se, etteivät zombit tuntuneet mitenkään istuvan tähän konseptiin ollenkaan. Aloin miettimään, että mistä zombeissa on oikein kyse ja mitä ne tuovat elokuvalle? Zombit ovat aivottomia ja tahdottomia elävän ihmislihan syöjiä, joiden päämotivaattorina on primitiivinen tarve: nälkä. Pelkkä nälän tunne ja siitä syntyvä uhka ei mielestäni tässä yhteydessä ollut riittävä jännitteiden ja konfliktien kehittäjä. Lisäksi tämä lähtökohta rajasi loppuratkaisuvaihtoehtoja todella paljon. Vaikka zombielokuvat ovat aina olleet lähellä sydäntäni, on mielestäni kaikki siltä osastolta muutenkin jo nähty sekä tehty aiemmin. Viime vuosien noussut "zombiebuumi" on myös latistanut kyseisen tyyliin tunnevaikutusta, koska genressä on jo selkeää ylitarjontaa ja aivan liian moni aloitteleva (amatööri)elokuvantekijä aloittaa zombielokuvalla. Genren elokuvat hukkuvat helposti harmaaseen massaan, eivätkä zombiet itsessään tuo enää elokuvalle mitään lisäarvoa. Päätin ehdottaa ohjaajalle ja muulle ryhmälle, että zombit otetaan elokuvasta pois. Onneksi kuvausryhmä otti tämän idean suopeasti vastaan, vaikka innokkuutta zombi-, ja maailmanloppuelokuvan tekemiseen oli paljon.

Seuraava kysymys olikin, että mikä on se tilanne jossa mies sekä nainen joutuvat samaan hissiin, ja jossa molemmat joutuvat pelkäämään henkensä edestä. Päädyin

ratkaisuun, että miestä jahtaa hissiin vihainen ihmisjoukkio, joka vaatii miestä tilille hänen tekemiensä asioiden johdosta, ja nainen on sattumalta samassa hississä. Olin myös vakuuttunut siitä, että alkuperäinen idea suomalaisen miehen ja venäläisen naisen kohtaamisesta toimii myös paremmin tässä ympäristössä. Tämä lähtökohta on paljon mielenkiintoisempi siksi, että jahtaajien motiivi on jokin aivan muu kuin nälkä ja siksi, että silloin myös miehen ja naisen motiivit hississä olemiselle ovat erilaiset. Miehen on pakko pysyä hississä, mutta naisen on pakko päästä pois hissistä. Tämä lähtökohta antoi hienot vaihtoehdot lähteä kehittämään käsikirjoitusta eteenpäin.

Aaltosen mukaan elokuvan tai ohjelman rakenteen hahmottamisessa on kaksi perustrategiaa: henkilökeskeinen ja juonikeskeinen. Henkilökeskeisessä lähestymistavassa luodaan ensin henkilöt, heidän ulkoiset ja sisäiset piirteensä, luonteet ja muut henkilöä kuvaavat tekijät ennen varsinaisen käsikirjoittamisen aloittamista. Juonikeskeinen tapa on tavallisempi, ja siinä lähdetään ensin liikkeelle juonen kirjoittamisesta ja sommittelusta. Henkilöt muovautuvat juonen tarkoituksen mukaan. (Aaltonen 2002, 104-105.) Hissi-elokuvan kirjoittamisessa käytettiin juonikeskeistä lähestymistapaa. Ensimmäisessä käsikirjoituspalaverissa ohjaaja Tommi Stenbergin kanssa rakensimme elokuvan dramaturgian sekä päähenkilön draaman kaaren, ja tekemämme karkean juonellisen sommittelun pohjalta aloin kirjoittamaan käsikirjoituksen ensimmäistä versiota. Asetin käsikirjoituksen tavoitteeksi, että se ensin koukuttaa ja sen jälkeen viihdyttää sekä lukijaa että kokijaa. Kerron kirjoittamisen haasteista ja ongelmista myöhemmin tässä opinnäytetyössä kohdassa 5.5.

5.2 Synopsis

Synopsis on lyhyt yhteenveto elokuvasta, jossa esitellään toiminnan ja kerronnan tasot, sekä henkilöhahmot. Tavallisesti synopsisista käytetään tänä päivänä myymään käsikirjoitus- ja elokuvaideoita. (Sundstedt 2006, 59-62.) Seuraavassa esitetty synopsis on kuitenkin tehty tämän opinnäytetyön lukijalle, jotta hän saisi kuvan siitä mistä elokuvassa on kyse.

Mies juoksee suomalaisessa kaupungissa vihaista ihmisjoukkoa karkuun. Pakomatallaan mies päätyy kunnan virastotalolle jonne hän joutuu loukkoon hissiin hänelle ennestään tuntemattoman venäläisen naisen kanssa. Nainen osoittautuu tietämättömäksi miehen taustoista, joten mies on löytänyt itselleen hissistä hetkellisen

turvapaikan. Mies yrittää selvittää itselleen, miten kaikki on kääntynyt häntä vastaan, vaikka hän on aina pyrkinyt tekemään vain pelkkää hyvää. Nainen paljastuu osaksi miestä jahdanneesta väkijoukosta ja lähettää hissin alakertaan vihaisen ihmisjoukon kynsiin, aiheuttaen näin miehelle kuolemantuomion. Ennen kuin hissi saapuu alakertaan asti, mies viimeisenä tekonaan kostaa naiselle pahoinpitelemällä hänet vakavasti.

5.3 Hissi-lyhytelokuvan rakenne

Sundstedt (2009, 157) pitää dramaturgian tietämyksen suurena vaarana sitä, että kaikki tehdään teknisesti ja automaattisesti. Vaikka kaikki tarinan palaset ovat dramaturgisesti oikeissa paikoissa ja kaikki on toiminnan tasolla täydellistä, niin kaikesta on tullut helppolukuista, eikä yleisöllä ole mitään tulkittavaa. Kaikki on pureskeltu katsojalle valmiiksi. Elokuvasta on saattanut tulla aikaisemmin tehtyjen elokuvien kopio, jolloin tunnevaikutus on pieni. Jokainen meistä on nähnyt elokuvia, joista tietää tismalleen, mitä tulee seuraavaksi tapahtumaan ja mihin elokuva päättyy. Näissä tapauksissa syy elokuvan mielikuvituksettomuuteen saattaa juurikin piillä dramaturgian liiallisessa noudattamisessa.

Totta on kuitenkin, ettei elävää ja hyvää käsikirjoitusta voi kirjoittaa dramaturgian käsikirja kädessä. (Sundstedt 2009, 86.)

En missään vaiheessa alkanut kirjoittamaan minkään valmiin mallin tai pohjan mukaisesti, mutta ensimmäisissä käsikirjoituspalavereissa tuli hyvin nopeasti selväksi, kuinka Hissi-lyhytelokuvan rakenteeksi tulee muodostumaan perinteinen kolminäytöksinen draama, jossa on alku-, keskikohta ja loppu. Ennen Hissi-elokuvan kirjoittamista olin jo huomannut, että myös aikaisemmat ennen alan opiskelua tekemäni käsikirjoitukset ja juonirakenteet olivat noudattaneet perinteistä draaman mallia ja erilaisia valmiita rakenteita, vaikken suoranaisesti ollut koskaan niitä opiskellut. Syy tähän on se, että kyseinen kerrontatapa on jo lapsuudesta lähtien istutettu katsojien selkäyttimeen. Tietyllä tavalla järjestetty juoni tuottaa toivotun tunne-elämyksen, ja tämän Aristoteleskin oivalsi. Sadut kerrotaan saman perinteisen draaman mallin mukaisesti, ja näkemämme televisioviihde sekä mainokset on rakennettu tässä muodossa. Suosituimmat sadut ovat pysyneet satoja vuosia samanlaisina, ja katsojat ovat nähneet miljoonia eläviä kuvia, jotka on kerrottu tämän

mallin mukaisesti, joten he myös odottavat näkevänsä sen yhä uudestaan. (Aaltonen 2002, 52; Hiltunen 1999, 27, 68; Sundstedt 2009, 42.)

Kun olin kirjoittanut käsikirjoituksen uudestaan muutamaan kertaan, huomasin että rakenteeltaan käsikirjoitus noudattaa Ola Olssonin mallia, joka on näytelmäelokuvaan sovellettu versio klassisen draaman mallista ja joka pohjautuu Freytagin kaavaan. Ola Olsson oli ruotsalainen dramaturgi, teoreetikko ja opettaja, joka tutki useita elokuvia ja muovasi yhdessä Carl-Johan Sethin kanssa dramaturgista mallia. Ola Olsson opetti "kuuden askeleen muunnelmaa", ja näistä käsitteistä on tullut yleisesti hyväksytyjä. (Aaltonen 2002, 64; Sundstedt 2009, 92, 100, 304.)

Ola Olssonin malliin kuuluu kuusi eri kohtaa: alkusysäys, esittely, syventäminen, ristiriidan kärjistyminen, ratkaisu ja häivytytys. Seuraavassa käyn läpi, miten Olssonin malli sopii yhteen Hissi-elokuvan käsikirjoituksen kanssa.

5.3.1 Alkusysäys

Olssonin mallin mukaan heti elokuvan alussa on herätettävä katsojan mielenkiinto. Elokuvan ensimmäiset kuvat kertovat, mistä on kysymys ja se virittää teeman ja tunnelman. Alkusysäys saa meidät katsojana kiinnostumaan ohjelmasta (Aaltonen 2002, 65). Kiinnostava aloitus saa katsojan jaksamaan informatiivisen esittelyvaiheen yli. Alkusysäys voi esitellä päähenkilön tai tämän vastustajan. Alkusysäyksen on sijoitettava päähenkilön elämän tärkeään vaiheeseen. Alkusysäys voi olla ristiriita, päätös, tärkeä tapahtuma tai käännekohta henkilön elämässä. (Vacklin 2007, 121.) Sundstedt (2009, 100-110) jakaa alkusysäyksen kolmeen eri kategoriaan: Dramaattiseen, pohjustavaan ja arvoitukselliseen. Alkusysäyksen ei ole pakko olla dramaattinen, sillä se voi herättää vääriä odotuksia. Alkusysäyksen pitää olla elokuvansa näköinen. Dramaattinen alkusysäys voi olla voimakas, mutta jos se ylittää voimakkuudessaan lopun konfliktin, saattaa katsoja tuntea itsensä petetyksi. Alkusysäyksen on oltava esimakua tulevalle. Pohjustavassa alkusysäyksessä ei toimita tehokkailla huomion herättäjillä, vaan se voi olla henkilöhahmojen pehmeää pohjustamista. Arvoituksellisessa alkusysäyksessä luodaan hienovaraisia vihjeitä tulevista konflikteista, joita katsojan ei tarvitse ymmärtää. Katsoja kuitenkin tuntee tilanteessa vallitsevan tunnelman. (Sundstedt 2009, 100-106.)

Hissin alkusysäys on dramaattinen. Katsojalle näytetään, kuinka tuntematon mieshenkilö juoksee epätoivoisesti jotakin karkuun. Tavoitteena oli välittömästi saavuttaa katsojan mielenkiinto ja saada hänet kysymään, miksi näin tapahtuu. Juoksu jatkuu, jonka jälkeen huomataan, että mies juoksee karkuun vihaista ihmismassaa. Tässä lyhyessä ajassa on esitetty niin monta kysymystä, joihin katsoja toivottavasti haluaa tietää vastaukset ja jää katsomaan elokuvan loppuun.

5.3.2 Esittely

Esittelyvaiheessa eli ekspositiossa tulee vastata kysymyksiin, kuka, missä ja milloin. Katsojalle kerrotaan, kuka on elokuvan päähenkilö, missä kaikki tapahtuu ja ketkä ovat muut henkilöt sekä mitkä ovat näiden henkilöiden väliset suhteet sekä ristiriidat. Ekspositiossa on myös hyvä kertoa katsojalle genre, teema sekä asettaa keskeinen dramaattinen kysymys. Kuten Aristoteles asian ilmaisi, ekspositio on sellaisen ongelman asettamista, jonka ratkaisusta syntyy koko näytelmä. (Nikkinen 2007, 83.)

Ensin esitellään paikka otsikkona elokuvan nimen muodossa. Tämän jälkeen esitellään toinen henkilö, hississä kännykkää näppäilevä ja alaspäin matkalla oleva nainen. Tämän jälkeen mies ryntää hissiin sisään ja hädissään hakkaa hissien kerrosnappuloita. Yhden kerroksen ylöspäin kuljettuaan hissien ovet avautuvat, ja käytävällä oleva kerrossiivoja yrittää hyökätä miehen kimppuun. Mies pelastuu jälleen, ja tämän jälkeen hissien radiosta tulee informaatiota, joka kertoo miehen nykyisen tilanteen. Tässä vaiheessa katsojalle on tullut selväksi, että mies on elokuvan päähenkilö. Hississä olevan kaiuttimen kautta radiotoimittaja kertoo, että päähenkilömme on tehnyt jotain, mikä on saanut ison kansanosan suunniltaan. Radiossa sanotaan myös, että miehellä on mitä todennäköisimmin erittäin väkivaltainen loppu, mikäli hän joutuu ulos hissistä. Tätä mielikuvaa vahvistettiin katsojalle aikaisemmin vihamielisen kerrossiivoijan kautta. Annetaan katsojan ymmärtää, että jos kerran tavallinen kerrossiivoja on valmis hyökkäämään päähenkilömme kimppuun, niin jokainen muukin kansalainen tekisi samoin. Miehen luonnetta tuodaan myös esille ja luodaan hänestä kuva, joka on vähän epätasapainoinen, äkkipikainen, mutta samalla myös syyttömänä kärsivä. Nainen esitellään sattumalta hississä samaan aikaan olevana henkilönä, joka ei puhu samaa kieltä. Mies on selvästi dominoivampi osapuoli, ja nainen on selvästi altavastaajan asemassa. Tuodaan ilmi, että hissi tulee olemaan päätapahtumapaikka, sekä elokuva tullaan ratkaisemaan siellä. Tässä vaiheessa on

asetettu useita kysymyksiä, joihin katsoja toivoo vastausta: Pääseekö nainen ulos hissistä? Joutuuko mies ulos hissistä? Mitä mies on tehnyt? Onko mies syytön vai syyllinen? Miten mies ja nainen, jotka eivät puhu samaa kieltä toimivat keskenään suljetussa tilassa?

5.3.3 Syventäminen

Syventämisvaiheessa pyritään saamaan katsoja mukaan ja samaistumaan. Pitkissä elokuvissa tähän vaiheeseen sijoitetaan kohtaus, joka herättää katsojassa sympatiaa päähenkilöä kohtaan. Samaistuminen on sympatian edellytys. (Aaltonen 2002, 66.) Aristoteleen (1967, 31-32) mukaan henkilö, joka ei ansaitse onnettomuuksia, mutta siitä huolimatta kokee niitä, herättää katsojassa myötätuntoa. Aristoteleen mielestä tragedian tehtävä on lopulta vain herättää katsojassa pelkoa ja myötätuntoa.

Päähenkilön matka onnesta onnettomuuteen aiheuttaa myötätuntoa ja pelkoa aiheuttaa se tunne, että katsojalle saattaisi käydä samoin.

Hissi-lyhytelokuvan syventäminen tapahtuu heti esittelyjakson jälkeen. Päähenkilö on onnistunut pysäyttämään hissini ja saanut tietää, että hississä oleva nainen ei puhu suomea. Päähenkilö ymmärtää, että tästä syystä nainen ei todennäköisesti tiedä, kuka päähenkilömme on tai mistä häntä syytetään. Tämä antaa päähenkilölle tilaa tuoda omaa näkökulmaansa esille päähenkilön monologin kautta. Päähenkilö purkaa tuntojaan naiselle, joka ei ymmärrä mitään, mistä hän puhuu - eli mies vain selvittää omia ajatuksiaan ääneen. Mies kertoo, kuinka hän on aina pyrkinyt vain hyvään, mutta kaikesta huolimatta kaikki ovat kääntyneet häntä vastaan. Mies pitää tapahtunutta vain isona väärinkäsityksenä. Katsoja on tässä vaiheessa epä tietoinen siitä, onko mies syyllinen yhtään mihinkään vai onko mies syytön. Hissin ulkopuolelta kuuluu tasaisesti vihaisen ihmisjoukon ääntä, jolla tavalla katsojille pidetään koko ajan läsnä päähenkilöön kohdistuvaa ulkopuolisen uhan tuntua. Päähenkilö on toivottavasti saanut osan katsojan myötätunnosta itselleen ja katsoja samalla myös toivoo, että asiat selviävät päähenkilön kannalta parhain päin. Tässä vaiheessa katsoja toivottavasti uskoo, että mies on oikeasti syytön siihen mistä häntä ikinä syytetäänkään tai ainakin vähintään toivoo, ettei hänelle suoda pahinta mahdollista kohtaloa. Naisen tilassa tapahtuu vähitellen muutos alun altavastaajana olemisesta ihmiseksi, joka ottaa tilannetta sekä tilaa enemmän haltuunsa, kun taas päähenkilö on aiempaa selkeästi alentuvaisempi. Nainen muuttuu uhkaavammaksi.

5.3.4 Ristiriidan kärjistyminen

Luonnehdinnan mukaisesti ristiriidat kärjistyvät. Elokuvan toinen osapuoli tekee jotain, johon toinen joutuu reagoimaan. Vedot ja vastavedot vievät toimintaa kohti käännekohtaa. (Aaltonen 2002, 66.) Yhteenotossa on olennaisena osana toisiinsa yhteensopimattomat tavoitteet. Jos henkilö A saa tahtonsa läpi, se tarkoittaa sitä että henkilö B ei saa. Toimiva yhteenotto tapahtuu silloin, kun tuodaan kaksi tai useampi henkilöhahmo yhteen sellaisella tavalla, että he voivat ottaa yhteen. Perinteisesti tämä on tarkoittanut kohtaamista kasvotusten, mutta myös vaihtoehtoiset tavat ovat mahdollisia, esim. puhelinkeskustelu. Yhteenotossa tulisi olla keskenään ristiriitaiset tavoitteet, jotka ovat selkeitä, välittömiä, hyvin motivoituja ja esitetty aikaisessa vaiheessa. (Swain 1988, 137.)

Hissin ristiriitojen kärjistyminen tuodaan esille useata eri kautta. Päähenkilö on toivottoman tilanteen edessä, sillä hissien ulkopuolelta tuleva välijoukon meteli kasvaa kasvamistaan. Radio kertoo myös, kuinka tilanne ulkopuolella pahentuu, eikä apua ole lähiaikoina odotettavissa. Jotain epätavallista tapahtuu myös hississä, sillä hissien punainen hätävalaisu syttyy. Hississä ollut nainen on taas puolestaan ottanut yhä enemmän tilaa haltuun. Hississä olevien henkilöiden voimasuhteet ovat vaihtuneet, ja nainen on tässä vaiheessa dominoivampi osapuoli, kun päähenkilö on puolestaan alistuneemmassa tilassa. Nainen myös vaikuttaisi ymmärtävän, mistä tilanteesta on kyse. Nainen on tehnyt oman ratkaisunsa ja päättää lähettää hissien alakertaan. Tähän ratkaisuun on päähenkilön reagoitava.

5.3.5 Ratkaisu

Ratkaisu on elokuvan pääkohtaus, jossa konflikti ratkeaa, toinen osapuoli saa tahtonsa läpi ja voittaa. Olssonin sanoin "pannaan kaikki kortit pöytään". Kliimaksi sijoittuu kolmannen näytöksen loppuun. (Aaltonen 2002, 67). Päähenkilö joutuu tekemään kaikkein vaikeimman päätöksen tai taistelemaan suurimman taistelunsa. Kliimaksi on oleellinen osa jännitettä, sillä ilman rakennettua jännitettä kliimaksi jää vaisuksi. Kliimaksi on hetki, jolloin saavutetaan suurin mahdollinen intensiteetti ja jolloin katsoja saavuttaa suurimman tunnereaktion. Kliimaksin ei tarvitse olla täynnä toimintaa, vaan sen voi saavuttaa usealla eri tavalla, kuten vaikkapa hiljaisella puheella tai voimakkaalla tunnenäyttelyllä. (Baker 1919, 215, 218.) Yleisön on nyt keskityttävä pääkonfliktiin ja elokuvakerronta saavuttaa huippunsa. Alkusysäyksessä

annetut lupaukset odottavat nyt lunastustaan, ja konfliktinratkaisun taso määräytyy yleisölle muodostuneiden odotusten pohjalta. Yleisö pettyy, jos ladattuja konflikteja ei saateta loppuun asti. (Sundstedt 2005, 150-152.)

Hissi-lyhytelokuvassa tarina etenee kohti vääjäämätöntä konfliktin ratkaisua. Nainen lähettää hissien alakertaan, eikä päähenkilö aluksi ymmärrä mistä on kysymys. Lisäksi paljastuu, että nainen puhuu selvää suomea ja oletettavasti tietää, kuka mies on ja mistä häntä syytetään. Nainen paljastuu päähenkilölle, joten mies saa tietää, että hän on "yksi heistä". Nainen haluaa miehen tuomiolle, muttei pysty päähenkilöä hississä yksin olevana ja hentona vahingoittamaan, joten nainen on valmis oman turvallisuutensa uhalla lähettämään päähenkilön virastotalon alakertaan kuolemaan. Hissi matkaa kohti virastotalon alakertaa. Ennen kuin mies joutuu vihaisen ihmisjoukon kynsiin hän viimeisenä ja epätoivoisena tekonaan pahoinpitelee omasta mielestään täysin oikeutetusti naisen. Tässä vaiheessa katsojan samaistuminen päähenkilöön on toivottavasti saavuttanut tilanteen, että vaikei päähenkilön ratkaisua välttämättä hyväksy, sen kuitenkin ymmärtää, sillä nainen on juuri välillisesti tappanut päähenkilömme. Kohtaus loppuu, kun maassa makaavaa nainen on tajuton ja hissien ovet avautuvat virastotalon alakerrassa.

5.3.6 Häivytytys

Häivytytys tarjoaa ratkaisun koko elokuvalla ja siinä usein kerrotaan vastaus avoimiksi jääneisiin tarinalinjoihin. Yleisölle annetaan mahdollisuus hengähtää ja palautua elokuvan aiheuttamista tunnekuohuista. (Nikkinen 2007, 89.) Häivytytys on elokuvan päätösjakso, joka jakaa katsojan kanssa päähenkilöiden voiton ja helpotuksen tai vastaavasti tuskan ja epätoivon (Aaltonen 2002, 67).

Hissi-lyhytelokuvan häivytytys tapahtuu sulkemalla tarinan kaari, eli aloittamalla se uudestaan alusta. Tällä kertaa näytetään kuitenkin se, mitä oikeasti tapahtui. Kaikki käsikirjoituksessa aikaisemmin esitetty oli siis päähenkilön oman mielen subjektiivista kuvakerrontaa. Katsojalle paljastuu, että mies on kuvitellut takaa-ajajansa sekä häntä kohtaan esitetyt syytteet. Elokuvan viimeinen kuva näyttää, kuinka päähenkilö ja nainen päätyvät samaan hissiin ja jäävät sinne. Lopputekstien alkaessa on tavoitteena, että katsoja alkaa itse miettiä loppuratkaisua ja sen tarkoitusta, sekä myös sitä, miten asiat siellä hississä oikeasti etenivät.

5.3.7 Twist (keikautus)

Twist ei ole osana Olssonin rakennekaavaa, mutta Hissi-lyhytelokuvassa se on oleellinen osa juonta. Lopun ratkaisu pitäisi tulla yllätyksenä, vaikka vinkkejä päähenkilön henkisestä epätasapainosta viljellään tasaisesti pitkin elokuvaa. Tällaista yllättävää loppua kutsutaan twistiksi (keikautus), joka tarkoittaa kohtauksen odottamatonta ja yllättävää juonen kääntämistä toiseen suuntaan. Loppuun sijoitettu keikautus antaa uutta tietoa päähenkilöistä tai juonesta ja saattaa keikauttaa elokuvan päälaelleen. Jos katsoja arvaa twistin etukäteen, menettää hän shokeeraavan tunnevaikutuksen, mutta saattaa saada kuitenkin älyllistä nautintoa siitä, että arvasi loppuratkaisun twistin etukäteen. (Vacklin 2012, 110.)

5.4 Juoni ja tarina

Kuten kappaleessa 2.1 on mainittu, niin kerronnan teoriassa erotetaan käsitteet juoni ja tarina. Tarinalla tarkoitetaan kokonaisuutta ja juonella kirjailijan luomaa konstruktiota. (Heinonen ym. 2012, 103.)

Tässä tapauksessa tarina alkaa paljon juonta kauempaa. Tarina kertoo, kuinka päähenkilö Antero on sairastanut paranoidista skitsofreniaa jo pitkään. Antero on elänyt väkivaltaisen isän ja tältä häntä parhaansa mukaan suojelevan äitinsä kanssa. Nyt Antero on juuri poistunut äitinsä hautajaisista ja suuren tunnemyllerryksen vallitessa vajonnut psykoosiin. Juoni alkaa tästä, kun vainoharhainen Antero juoksee karkuun psykoosissa kuviteltuja vihamiehiään.

Jos Hissi-elokuvan juonen olisikin aloittanut aiemmasta tapahtuneesta, olisi sen tunnevaikutus ollut täysin toisenlainen. Jos ensimmäinen kohtaaminen olisi ollut vaikkapa päähenkilön lääkärin vastaanotolta, jossa hän saa lääkereseptin tautiinsa, olisi se muuttanut elokuvaa katsojan tunnevaikutuksen kannalta dramaattisesti täysin toiseen suuntaan. Hautajaisista aloittaminen olisi saattanut saada suuremman sympatian päähenkilön puolelle, mutta samalla häivytyksen ja keikautuksen olisivat olleet tunnevaikutuksiltaan pienempiä.

5.5 Kirjoitusprosessi

Koska elokuvan suuntaviivat oli rakennettu valmiiksi jo juonikeskeisesti, niin tässä juonessa oli useita kohtia joihin tarvitsi saada looginen ja katsojan kannalta hyväksyttävä eteenpäin vievä liike. Aristoteles puhui toiminnan yhtenäisyydestä, "johdonmukaisesta ja kausaalisesta konstruktiosta". Juonen on koostuttava peräkkäisistä ja johdonmukaisesti toisiaan seuraavista tapahtumista. (Heinonen ym. 107)

Hissi-elokuvan ensimmäisessä versiossa oli useita kysymyksiä, joihin tarvitsi johdonmukaisia vastauksia. Tiesimme etukäteen, että päähenkilö hyvin todennäköisesti pahoinpitelee naisen. Mitä pitää sitä ennen tapahtua, että tästä tulee johdonmukaista päähenkilön kannalta? Tiesimme, että mies pakenee jotain. Mitä mies pakenee, jotta katsoja pitää sitä uskottavana sekä johdonmukaisena? Miten loppuratkaisua kohti edetessä saamme sympatiat miehen puolelle, niin ettei lopun pahoinpitely tunnu vain järjettömältä ja satunnaiselta väkivallanteolta? Näihin kysymyksiin yritin löytää mahdollisimman hyvän vastauksen, ja jää lopulta katsojan päätettäväksi onnistuiko se.

Juoni alkaa siitä, kun mies pakenee jotain. Kirjoittaessani käsikirjoitusta, isoin kysymys, jota yritin ratkaista oli juuri se, että mitä mies pakenee? Mikä on päähenkilön taustatarina? Aluksi kehitelin useita ratkaisuvaihtoehtoja, kuten yhteiskunnan kannalta rankasti ja vahingollisesti töppäillyt tehdaspomo, kansanmurhan suorittanut diktaattori tai kieltolain aikaan saanut ministeri. Yhden ensimmäisen käsikirjoitushahmotelman loppu olikin seuraavanlainen:

INT HISSI KÄYTÄVÄ PÄIVÄ

Hissin ovet avautuvat. Ovien ulkopuolella raivostunut väkijoukko piirittää Miestä. Väkijoukko kantaa mukanaan pesäpallomailoja, laudan pätkiä, ja onpa joku ottanut mukaan siivousvälineetkin lyömäaseeksi. Hetken miestä silmiin tuijotettuaan väkijoukko antaa miehelle kunnan sakinhivutuksen. Pahoinpitelyn jatkuessa käytävällä näkyy sensaatiohakuisen iltapäivälehdän lööppi ja Miehen kuva:
"MINISTERI: KIELTOLAKI ON MINUN ANSIOTANI"

Vaikka nämä lähtökohdat olisivat olleet nekin ihan mielenkiintoisia, ne olisivat kuitenkin vieneet elokuvaa enemmän mustan komedian suuntaan, jota nyt ei kuitenkaan halunnut tehdä. Ensimmäisissä ideapalaverissa ajatuksia koko työryhmän kanssa pyöritellessä heitti joku idean päähenkilön taustasta: "Mitä jos hän sairastaisi skitsofreniaa?".

5.6 Taustatutkimus

Taustatarinana oleva trauma tekee tarinasta ja henkilöahmosta mielenkiintoisemman. Trauma on tunteiden muodostama painolasti, henkinen tai ruumiillinen haava. (Nikkinen ym. 2012, 25.) Skitsofrenia taustatarinana oli mielenkiintoinen idea, jota aloin tutkimaan lävitse. Luin aiheeseen liittyviä kirjoja ja sairastuneiden kertomuksia siitä, miten he sairauden kokevat. Sairauteen syvennyttyäni, huomasin että tässä on paremmat ainekset toimivaan käsikirjoitukseen kuin kaikki alun perin ajattelemani ja hahmottelemani. Palaset alkoivat käsikirjoituksen ja päähenkilön kohdalla lokahtelemaan paremmin paikoilleen, mitä enemmän aiheesta ja sairaudesta luin. Sairaudeksi lopulta tarkentui paranoidinen skitsofrenia.

Paranoidinen skitsofrenia on skitsofrenian päämuodoista yleisin.

Keskeinen piirre on vainoharhaisuus. Siihen liittyvät kuulohallusinaatiot ovat myös diagnostinen piirre. Paranoidinen skitsofrenia puhkeaa usein hieman vanhemmalla iällä kuin muut skitsofrenian muodot. ...

Paranoidista skitsofreniaa sairastava potilas voi joskus olla aggressiivinen ja suorastaan vaarallinenkin vainoharhaisuutensa takia.

(Isohanhi & Joukamaa)

Oireita ovat mm. sekava, käsittämätön tai hajanainen puhe, harhaluulot, harha-aistimukset. Yksi yleisimmistä oireista ovat ääniharhat, jotka kommentoivat sairastunutta ja keskustelevat hänestä. Monesti äänet myös puhuvat suoraan hänelle ja monet sairaat kuvittelevat, että radiossa ja televisiossa tapahtuvat asiat kertovat juuri heidän elämästään. (Lepola, Koponen, Leinonen, Isohanhi, & Hakola 2008, 37-59.)

Sundstedt (2007, 26-29) kertoo, että tarinan kirjoittaminen vaatii jonkin verran faktaa ja että tutkiminen on tärkeää. Yhtä tärkeää on myös muistaa, ettei tule liian asiantuntevaksi ja antaa näin tiedon rajoittaa liikaa kirjoittamista. Tieto voi olla haitallista, koska siitä irtautuminen saattaa johtaa kirjoittajan mielestä liialliseen

todellisuudesta irtautumiseen. Täytyy myös muistaa, että tapahtumia ja henkilöhahmoja on jokaisen kirjoittajan tulkittava omalla tavallaan. Aristoteleskin kirjoitti aiheesta ja piti yhtenä runoilijan virheenä yksityiskohtien puutteellisen tai erheellisen kuvaamisen. (Heinonen ym. 2012, 107.)

Sairauden oireista sain käsikirjoitukseen paljon rakennuspalasia. Esimerkiksi käsikirjoituksessa esiintyvä radio, joka puhuu suoraan päähenkilön päin sisällä oli lopulta tärkeä elementti juonessa, ja idea siitä lähti pelkästään laajan taustatutkimuksen takia. Yksi paranoidisen skitsofrenian oireista on kuvitelma siitä, että kaikki ovat sairastuneita vastaan ja yrittävät vahingoittaa heitä. Tunne siitä, että joku on 'yksi heistä' tuli myös olennaiseksi osaksi käsikirjoitusta. Loppuratkaisun väkivallanteko on myös taudin kanssa johdonmukainen, sillä arvaamattomuus ja aggressiivisuus on yksi taudinkuvan oireista. Yksi oire on myös asioiden selittäminen aina oman itsensä eduksi, ja sitä myös käytin käsikirjoituksessa. Kirjoitin päähenkilöön myös jonkun verran ominaisuuksia, mitkä ovat ristiriidassa perinteisen taudinkuvan kanssa. En antanut asian häiritä, sillä kun puhutaan psyykkisistä sairauksista, jokainen sairaus ja sairastunut ovat yhteisistä lähtökohdistaan huolimatta kuitenkin erilaisia.

Taustatutkimus ja päähenkilön päin sisäiseen maailmaan pääseminen auttoi myös dialogin kirjoittamisessa. Kerran törmäsin täydelliseen kirjoittamisen umpikujaan, kun en yksinkertaisesti tiennyt, mitä päähenkilö seuraavassa vaiheessa tekee tai sanoo. Luin lisää taudista useasta lähteestä ja sieltä pikkuhiljaa löysin lisää yksittäisiä palasia siihen, mistä ja miten päähenkilö puhuu. Tästä opin sen, että taustatutkimusta ei voi tehdä koskaan liikaa, sillä koskaan ei tiedä, mille tiedolle tulee käyttöä. Runsaan taustatutkimuksen jälkeen kirjoittaminen oli hyvinkin helppoa. Välillä tuntui, että tarina kirjoittaa itse itsensä.

Vaikka elokuvan juoni ei kerro paranoidisesta skitsofreniasta, vaan kahden henkilön kohtaamisesta hississä, oli taudinkuvalla äärimmäisen suuri merkitys siihen minkälaiseksi päähenkilö lopulta muodostui. Samalla se antoi myös loppuratkaisuun mukavan twistin.

Hiltunen (1999, 36) määrittelee hyvän draaman päähenkilön Aristoteleen Runousopin pohjalta näin: "Hyvässä draamassa yleisön säälön tunteen herättää moraalisesti hyvän

henkilön epäoikeudenmukaisen kärsimyksen näkeminen. Näin ollen draamassa tarvitaan ainakin yksi moraalisesti hyvä, syyttä kärsivä henkilö."

Päähenkilö on käsikirjoituksessa juuri tällainen. Mies, joka on joutunut vastoin omaa tahtoaan tilanteeseen, jossa ei halua olla. Mies, joka on aina yrittänyt pelkkää hyvää, mutta siitä huolimatta on kokenut epäoikeudenmukaisuutta.

Ohjaajalegenda Sydney Lumet (1995, 51) puhuu kirjassaan 'Elokuvan tekemisestä' siitä, kuinka päähenkilöä ei saa selittää liikaa ja kuinka katsojalle ei saa kertoa suoraan mistä henkilössä ja hänen vaikuttimissaan on kysymys. Päähenkilön pitää hahmottua katsojalle hänen toimintansa kautta. Jos kirjoittajan pitää ääneen sanoa miksi henkilö on sellainen kuin hän on, niin siinä tavassa miten henkilö on kirjoitettu on jotain vikaa. Olen siinä samaa mieltä Lumetin kanssa, että päähenkilöä ei pidä selittää väkisin liikaa auki. Juuri tästä syystä on jätetty sekä taustatarina että selitys tapahtuneesta katsojan itsensä tulkittavaksi. Käsikirjoittaja on onnistunut tehtävässään, jos katsoja ymmärtää, tai ainakin tuntee pohjimmiltaan mistä on kysymys.

5.7 Haasteet

Aristoteleen mukaan hyvän draaman on kyettävä tuottamaan samanlainen nautinto jokäsikirjoituista luettaessa kuin mitä saisi teoksen näkemisestä näyttämöllä (Hiltunen 1999, 32). Johtuen kokemattomuudestani käsikirjoitusten kirjoittajana, ensimmäinen versio ei onnistunut tämän määritelmän mukaan lainkaan. Tulkintaa hankaloitti myös se, että ensimmäisiin versioihin emme laittaneet ollenkaan venäjänkielisten repliikkien suomennoksia mukaan, jotta käsikirjoituksen lukija kokisi sen samalla tavalla kuin katsoja sen näkisi. Ensimmäisen lukukerran jälkeen koko elokuvan yksi päälinjoista, 'naisen uhka' meni kaikilta käsikirjoituksen lukijoilta täysin ohi. Ohjaajan kanssa me olimme molemmat täysin tietoisia tästä uhasta koko ajan ja osasimme lukea rivien välistä sen, mitä nainen tekee ja miten hän tapahtumat kokee. Emme kuitenkaan ymmärtäneet sitä, että sen pitäisi lukea rivien sisällä - ei välissä. Edes versio numero kahdeksan ei onnistunut välittämään tätä uhkaa. Kun annoimme käsikirjoituksemme aineen opettajan arvosteltavaksi ja tutkittavaksi, niin tältä kokeneeltakin kirjoittajalta ja lukijalta meni 'naisen uhka' kokonaan ohi. Viimeiseen versioon lisäsin uhan elementtejä käsikirjoitukseen vieläkin enemmän, mutta niiden oikein tulkitseminen oli edelleen haasteellista.

Ylipäättään isoimpana haasteena koin kirjoittamisessa oikean ilmaisumuodon etsimisen. Käsikirjoitusoppaissa on usein neuvo 'Show, don't tell', eli 'näytä, älä kuvaile.' Tunteita ja ihmisiä ei saisi siis kirjoittaa adjektiivein, vaan pitäisi kirjoittaa vain siitä, mitä he tekevät. Tunteiden ilmaiseminen henkilöiden toiminnan tai heidän fyysisen olemuksensa kautta oli haasteellista, ja se on asia, jossa huomasin tarvitsevani eniten lisäkokemusta ja harjoittelua. Tämän takia myös aikaisemmin mainittu 'naisen uhka' ja sen ilmaiseminen oli hankalaa, koska nainen ei suomea puhunut ja kaikkien hänen motiivinsa pitää tulla ilmi hänen toimintansa, fyysisen olemuksensa ja äänensävyensä kautta. Oikean ilmaisumuodon vajavaisuuden takia nainen jää käsikirjoituksessa liian etäiseksi hahmoksi.

Lopulta kymmenes käsikirjoitusversio oli kuvausversio. Tämän lisäksi tein vielä yhden, johon olin muuttanut jälkeinpäin äänitettäviä radiospiikkejä hieman toiseen suuntaan. Käsikirjoitusta olisi voinut työstää pidempäänkin ja siten samalla myös parantaa sitä. Siitä huolimatta jossain vaiheessa eteen tulee se piste, kun käsikirjoittajan on vain luovutettava työnsä eteenpäin ja muiden tekijöiden käsiin.

5.8 Lopputulos

Elokuvan esituotantovaiheessa päätin, että käsikirjoittamisen luovutuksen jälkeen osallistun mahdollisimman vähän taiteellisen puolen ratkaisuihin nähdäkseni, millaiseksi kirjoittamani käsikirjoitus oikein muuttuu. Lopulta muutokset olivat hyvin pieniä, lähinnä jotain dialogin ja toiminnan muutoksia. Nämä muutetut kohdat käsikirjoituksesta luettuna toimivat ihan hyvin, mutta näyttelijöiden esittämänä ja tulkitsemana ne eivät vain enää toimineet ohjaajien mielestä riittävän hyvin. Ohjaajat antoivat näyttelijöille tilaa rakentaa omaa hahmoaan, ja osa päähenkilön dialogista on kirjoitetun tekstin päälle improvisoitua, mikä toimii hyvien näyttelijöiden ansiosta lopullisessa elokuvassa oikein hienosti. Isoin muutos lopulliseen käsikirjoitukseen oli päähenkilön muuttuminen hyvin toisenlaiseksi kuin mihin sen olin alun perin kirjoittanut. Käsikirjoituksessa päähenkilö on vanhempi ja rauhallisempi, kun taas elokuvassa päähenkilö on nuorempi ja selvästi liikkuu enemmän häiriintyneisyyden rajamailla. Osasyynä rajuun nuorennusleikkaukseen oli iältään vanhempien, hyvien ja innostuneiden amatööri näyttelijöiden puute.

Valmis ja leikattu elokuva näyttää aivan toisenlaiselta, kuin mitä se alun perin päässäni näytti ja mitä tekstissä luki. Eri tekijöiden kohtaamisesta ja näiden kaikkien

ihmisten erilaisista näkemyksistä johtuen siitä tuli sellainen elokuva, jonka vain juuri kyseiset elokuvantekijät voivat tehdä. Oli hyvin palkitsevaa nähdä oma kynänjälki audiovisuaalisesti osaavasti tuotettuna, ja voin suositella tätä kokemusta ihan kaikille kirjoittajille, jos se vain mitenkään on mahdollista.

6 YHTEENVETO

Opinnäytetyöni tarkoitus oli syventää ja laajentaa tietojani sekä osaamistani elokuvan dramaturgiasta, rakenteesta ja ylipäätään käsikirjoittamisesta. Kyseessä oli myös ensimmäinen käsikirjoitukseni, johon käytin oikeasti paljon vaivaa ja aikaa. Taustatutkimus oli aikaa vievää, mutta antoisaa, ja se antoi hyvät lähtökohdat kirjoittamiseen. Vaikka hissi-lyhytelokuvan käsikirjoitus ei kenties yllä maailman parhaimpien käsikirjoitusten joukkoon, niin se oli parasta mihin minä silloisella kokemuksella ja tietämyksellä pystyin, joten lopputulokseen olenkin siitä syystä tyytyväinen. Hissi-lyhytelokuvan käsikirjoittaminen oli oppimisen kannalta yksi tärkeä askel eteenpäin, ja se toimii välietappina matkalla kohti entistä parempia käsikirjoituksia.

Nyt kun käsikirjoitus on valmistunut ja sitä analysoi opinnäytetyön kirjoittamisen aikana luettujen ja tässäkin opinnäytetyössä mainittujen erilaisten rakennekaavioiden kautta, niin yhtäläisyydet ovat selvät. Aristoteleen vaatima toiminnan yhtenäisyys sekä alku- keskikohta ja loppu luonnollisesti täyttyvät, kuten myös Freytagin nousevan ja laskevan toiminnan mallit. Jopa Syd Fieldin kolminäytöksinen rakenneparadigma on sovellettavissa suoraan tähän lyhytelokuvaan, vaikka se on tarkoitettu lähinnä vain kokopitkien elokuvien rakennekaavaksi. Fieldin esille tuomat juonikäännepisteet toteutuvat: ensimmäinen juonikäännepiste on siinä hetkessä, kun nainen osoittautuu venäläiseksi ja toiminnan suunta muuttuu päinvastaiseksi. Toinen juonikäännepiste on taas siinä, kun nainen paljastuu riivaajaksi.

Vaikka opinnäytetyöni tavoitteena oli tutkia klassisen draaman mallin elokuvarakennetta, ja kuten aikaisemmin kappaleessa 5.3. on mainittu, niin Hissi-lyhytelokuvakäsikirjoitusta ei lähdetty kirjoittamaan käsikirjoitusopas kädessä yhdenkään valmiin mallin pohjalle. Kirjoittamisprosessia voisi kuvata enemmänkin intuitiiviseksi. Siitä huolimatta kirjoituksen alkuvaiheessa tuli huomattua, että rakenne menee yksi yhteen Ola Olssonin kuuden askeleen muunnelman kanssa, vaikka tästä rakenteesta en ollut edes aiemmin kuullut koskaan puhuttavan. Tämä kertoo siitä, että

tarinankerronnan perinteet ovat syvälle selkäyttimeen juurrettuja. Satojen elokuvien ja tuhansien tv-sarjojen näkeminen vain syventää tätä juurtumista, koska niissäkin on tämä sama hyväksi todettu, sekä parhaimmalla tavalla tunne-elämyksiä tuottava dramaturginen rakenne.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aristoteles 1967. Runousoppi. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Baker, George Pierce 1919. Dramatic technique. Houghton Mifflin Company.
- Brooks, Max 2003. The Zombie Survival Guide. New York: Three Rivers Press.
- Cantell, Saara 2011. Timantiksi tiivistetty. Jyväskylä: Bookwell Oy.
- Esslin, Martin 1960. An Anatomy of Drama. New York: Hill and Wang.
- Field, Syd 2005. Screenplay. New York: Bantam Dell.
- Freytag, Gustav 1900. Technique of the drama. Kääntänyt englanniksi Elias J. MacEwan. Chicago: Scott, Foresman and Company. Saksankielinen alkuteos Die Technik des Dramas 1863.
- Idström, Tove 2003. Mitä käsikirjoittaminen on?. Helsinki: Art House.
- Isohanhi, Matti & Joukamaa, Matti. Skitsofrenia ja muut psykoosit. Saatavissa: therapiafennica.fi/wiki/index.php?title=Skitsofrenia_ja_muut_psykoosit. [Viitattu 16.3.2014].
- Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H. & Aristoteles, 2012. Aristoteleen runousoppi: Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Hiltunen, Ari 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Helsinki: Gaudeamus.
- Hollywoodin käsikirjoittajakuuluisuus Syd Field kuoli. Uutiset 19.11.2013. Helsingin sanomien kotisivut. Saatavissa: www.hs.fi/kulttuuri/a1384828691324 [Viitattu 16.3.2014].

Keane, Christopher 1998. How to Write a Selling Screenplay. New York: Broadway Books.

Lepola, Ulla & Koponen, Hannu & Leinonen, Esa & Isohanhi, Matti & Hakola, Panu 2008. Psykiatria. Helsinki: WSOY.

Lumet, Sidney 1995. Elokuvan tekemisestä. Helsinki: Like. Englanninkielinen alkuteos Making Movies.

McLeish, Kenneth 1998. Aristoteles. Helsinki: Otava.

Nikkinen, Are & Rosenvall, Janne & Vacklin Anders 2007. Elokuvan runousoppia. Helsinki: Like.

Pieni tietosanakirja 1926. Helsinki: Otava.

Stenberg, Tommi 2013. Hissi-käsikirjoitus. pdf-tiedosto.

Sundstedt, Kjell 2009. Kirjoita elokuvaksi. Suomentanut Raija Paananen. Helsinki: Kansanvalistusseura. Ruotsinkielinen alkuteos Att skriva för film 2005.

Swain, Dwight V. & Swain, Joye R. 1988. Film scriptwriting. Focal Press.

Wheeler, L. Kip. Freytag's pyramid. Saatavissa: web.cn.edu/kwheeler/freytag.html.
[Viitattu 16.3.2014.]