



# Oman lyhytelokuvan adaptoiminen pitkäksi elokuveksi

Simo Ritari

OPINNÄYTETYÖ  
Huhtikuu 2024

Media-alan tutkinto-ohjelma  
Luova sisällöntuotanto

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Media-alan tutkinto-ohjelma  
Luova sisällöntuotanto: käsikirjoitus

RITARI SIMO:

Oman lyhytelokuvan adaptoiminen pitkäksi elokuvaksi

Opinnäytetyö 40 sivua  
Huhtikuu 2024

---

Opinnäytetyöni on teosmuotoinen lyhytelokuva Sijainen (2024). Se on kertomus pieneen kuntaan saapuvasta sijaisopettajasta, joka löytää oppilaan istumasta pulpetin alta ja päättää auttaa. Opinnäytetyöraporttini käsittelee oman lyhytelokuvan adaptoimista pitkäksi elokuvaksi. Käytän Sijaista esimerkkitapauksena. Tarkoituksena on esitellä sekä käytännöllinen tapa, jolla oman työn adaptoimista kannattaa lähestyä että konkreettinen työkalu adaptaatioon. Lyhytelokuvaa adaptoidessa täytyy ottaa huomioon muodon asettamia ehtoja ja haasteita. Myös oman tekstin ”lähellä oleminen” täytyy tiedostaa.

Määrittelen opinnäytetyöraportissa adaptaatiota käsikirjoittamisen kontekstissa, esittelen lyhyen ja pitkän elokuvan eroja sekä McCannin kehittämän oman työn adaptaation metodin, Metempsychosis Method. Teoreettisen taustan avulla luon kehyksen, jossa analysoin kahta lyhytelokuvasta adaptoitua pitkää elokuvaa ja adaptaation onnistumista luomassani kehyksessä. Esitys havainnollistaa adaptaatioprosessia sekä oman työn adaptaation lähtökohtia.

McCannin metodi perustuu tarinallisen ytimen (essence) määrittämiselle. Adaptaation tulee kehittyä ytimen ympärille ollakseen onnistunut. Huomasin prosessin aikana, että työryhmän keskustelussa esiinnousseet elokuvan teemat ja Sijaisen ytimeksi muodostamani aines olivat hyvin samankaltaisia. Pyrin tuotantoprosessin aikana välittämään käsitystäni elokuvan teemoista ja viestistä koko työryhmälle. Myös keskustelimme niistä. Kommunikaation painottaminen ja kokemuksen jakaminen rikastivat lopputulosta. Myös ytimen hahmottaminen helpottui.

Tuottaessani adaptaatiomahdollisuuksia Sijaisesta totesin, että McCannin metodi auttoi sekä tuottavuudessa että etäisyyden luomisessa omaan tekstiin. Pienen elokuvan pienen tarinan ympäriltä alkoi aueta rikas tarinamaailma. Metodi sopii mainiosti lyhytelokuvan adaptaation työkaluksi sekä laajentamaan käsikirjoittajan ajattelua.

---

Asiasanat: adaptaatio, käsikirjoittaminen, lyhytelokuva, Metempsychosis Method

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Bachelor's Degree Programme in Media, Film and Television  
Screenwriting

RITARI SIMO:  
Adapting One's Own Short Movie into a Feature Film

Bachelor's thesis 40 pages  
April 2024

---

My final project is a short film called *Sijainen* (2024). It tells the story of a substitute teacher arriving in a small town. He discovers a student sitting under a desk and decides to help. The thesis report discusses the adaptation of one's own short film into a feature-length movie, using *Sijainen* as a case study. The aim is to present both a practical approach to adapting one's own work and a concrete tool for adaptation. When adapting a short film, one must consider the constraints and challenges imposed by the form. Also, the notion of being "close to the text" must be acknowledged.

In the thesis report, I define adaptation in the context of screenwriting, discuss the differences between short and feature-length films, and introduce McCann's method for adapting one's own work, the Metempsychosis Method. With the theoretical background, I establish a framework for analyzing two feature-length films adapted from short films and the success of the adaptation within the created framework. The presentation illustrates the adaptation process and the starting points for adapting one's own work.

McCann's method is based on determining the essence of the story. Adaptation must evolve around this essence to be successful. During the process, I noticed that the themes emerging from discussions within the production team and the elements I identified as the essence of *Sijainen* were very similar. Throughout the production process, I aimed to convey my understanding of the film's themes and message to the entire team. We also discussed them. Emphasizing communication and sharing experiences enriched the outcome, and understanding the essence became easier.

When generating adaptation possibilities from *Sijainen*, I found that McCann's method helped both in productivity and in creating distance from my own text. A rich narrative world began to unfold around the small story of the short film. The method is well-suited as a tool for adapting short films and expanding the screenwriter's thinking.

---

Key words: adaptation, screenwriting, short movie, Metempsychosis Method

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	ADAPTAATIO KÄSIKIRJOITTAMISESSA .....	9
	2.1 Adaptaation määrittely.....	9
	2.2 Lyhyen ja pitkän elokuvan eroja.....	12
	2.3 Metempsychosis method (MPM) .....	15
	2.4 Adaptaatioesimerkkejä .....	18
	2.4.1 Rare Exports.....	18
	2.4.2 The Babadook .....	21
3	SIJAINEN.....	24
	3.1 Synopsis .....	24
	3.2 Käsikirjoituksen synty, tuotantoprosessi ja taiteelliset valinnat.....	25
	3.2.1 Omakohtaisesta havainnosta yhteiseksi projektiksi .....	25
	3.2.2 Taiteellisen suunnittelun vaiheita ja valintoja.....	27
	3.2.3 Näyttelijöiden ohjaaminen osana temaattista suunnitelmaa.....	31
	3.2.4 Yhteenveto.....	32
	3.3 Sijaisen ydin.....	32
	3.4 Sijaisen adaptaatiomahdollisuuksia .....	33
	3.4.1 Adaptaatiolinssi: hahmot .....	33
	3.4.2 Adaptaatiolinssi: maailma.....	35
	3.4.3 Adaptaatiolinssi: aika.....	36
4	POHDINTA .....	38
	LÄHTEET .....	40

## 1 JOHDANTO

Tämä on teosmuotoisen opinnäytetyöni, lyhytelokuvan *Sijainen*, kirjallinen osa, jossa tutkin lyhytelokuvan adaptoimista pidempään muotoon. Varsinainen opinnäytetyö valmistui vaiheittain; käsikirjoittaminen alkoi keväällä 2022, elokuva kuvattiin toukokuussa 2023 ja ensi-ilta koitti Tampereen elokuvajuhlilla KINO TAMK -näytöksessä maaliskuussa 2024. Tälle välille mahtuivat käsikirjoittamisen, suunnittelun ja tuotantovaiheiden prosessit. Tarkempi kuvaus elokuvasta ja sen tekoprosessista löytyy omasta luvustaan.

Lyhytelokuva on media-alan opiskelijalle tyypillinen lopputyömuoto. Käytettävissä olevat resurssit, opetuksellinen tuki ja rajallinen osaaminen puoltavat kaikki lyhyttä muotoa, jota on helpompi hallita, suunnitella ja toteuttaa kuin pidempää elokuvaa. Lopputyöelokuva tehdään myös useimmiten limittäin muiden opintojen kanssa, mikä asettaa omat aikataulu- ja jaksamishaasteensa opiskelijalle.

Lyhytelokuva on paljon muutakin kuin vain pakon sanelema tarinan-kerrontamuoto kouluaan lopettelevalle opiskelijalle. Se on oma taiteenmuotonsa, joka on saamassa yhä enemmän arvostusta omana itsenään. Lyhytelokuva toimii parhaimmillaan aivan yhtä hyvin kuin pidempikin elokuva: se koskettaa, naurattaa, liikuttaa ja saa ajattelemaan. Lyhytelokuvilla on omat lainalaisuutensa ja vahvuutensa, vähän kuin runolla tai pop-kappaleella: muutamalla säkeellä ja kirkkaalla ajatuksella voi kertoa suuria tarinoita uskomattoman tiiviisti. Pelkkiä lyhytelokuva tekemällä ei kuitenkaan ole käytännössä mahdollista tienata leipäänsä. On kirjoitettava ja ohjattava pitkiä elokuvia tai tv-sarjoja. Suomen kokoisessa maassa töitä ja työmahdollisuuksia on rajallisesti, ja valmistuva opiskelija joutuu kääntämään kiviä saadakseen jalkaa oven väliin.

Valmistuva opiskelija on ammattikentällä altavastajana. Useimmiten koulutuksen aikana ei ole vielä mahdollista luoda kattavia verkostoja. Ammattikorkeakouluissa pakollinen työharjoittelu on ainoita verkostoitumismahdollisuuksia. Aloittelevan kirjoittajan ja ohjaajan on tehtävä lujasti töitä tutustuakseen ammattikuntaan ja luodakseen omat verkostot. Lyhytelokuvan kanssa festareiden kiertäminen on yksi tapa lähestyä haastetta.

Lyhytelokuvia tehdään usein ns. käyntikorteiksi. Lyhyessä muodossa on ekonomista osoittaa omaa osaamistaan ja esitellä teemoja, joista on kiinnostunut kertomaan tarinaa. Monet ammattilaiset ovat aloittaneet uransa ohjaamalla, kuvaamalla, käsikirjoittamalla ja tuottamalla lyhytelokuvia. Viimeaikaisia suomalaisia esimerkkejä ovat Aino Suni ja Tia Kouvo, jotka vakuuttivat tuotantoyhtiöt lyhytelokuvillaan ja pääsivät kirjoittamaan ja ohjaamaan pidempiä elokuvia; Suni ohjasi *Sydänpedon* (2022), Kouvo *Mummolan* (2023). Lyhytelokuvan ei tarvitse välttämättä olla pidemmän elokuvan aihio. Suni kirjoitti *Sydänpetoon* kokonaan uuden tarinan. Kouvon *Mummola* puolestaan perustuu hänen kirjoittamaansa ja ohjaamaansa lyhytelokuvaan, joka syntyi elokuvaopintojen loppupuolella.

Aloitteleva elokuvantekijä tekee siis lyhytelokuvan ja kiertää sen kanssa elokuvafestivaaleja. Hän tapaa mahdollisia tuottajia ja rahoittajia sekä muita yhteistyötahoja. Jos hyvin käy, herättää elokuva mielenkiintoa ja keskustelut kääntyvät haluttuun suuntaan: aletaan etsiä yhteisiä mielenkiinnon aiheita ja mahdollisia tapoja tehdä yhteistyötä tulevaisuudessa. Fiksulla tekijällä on tässä vaiheessa ehdottaa uusia tarinan aiheita ja kutkuttavia teemoja – jopa käsikirjoitusaihio saattaa odottaa takataskussa. Muut ovat kuitenkin nähneet juuri sen elokuvan, siitä aiheesta, kerrottuna sillä mielenkiintoisella tavalla, antaen äänen juuri sille ihmisryhmälle tai yksilölle jne. Onnistunut lyhytelokuva on koskettanut heitä ja saanut kaipaamaan lisää samaa.

Olen opinnäytetyössäni kiinnostunut tästä nimenomaisesta tilanteesta. Sen tutkimustehtävänä on tutkia, kuinka adaptoida omaa työtä pidempään muotoon soveltamalla Beth McCannin kehittämää oman työn adaptoinnin metodia. Käytän esimerkkitapauksena teosmuotoista opinnäytetyötäni, lyhytelokuvaa *Sijainen*, ja hahmottelen erilaisia adaptaatioaihioita tarinan muuttamiseksi pitkän elokuvan muotoon. Keskityn käsittelemään aihetta käsikirjoittajan ja fiktiivisen kerronnan näkökulmista.

Aloitan määrittelemällä luvussa 2 tutkielmalle tärkeimmät käsitteet ja sen tutkimuksellisen viitekehyksen, tutkin lyhyen ja pitkän elokuvan eroja ja esittelen Beth McCannin kehittämän oman työn adaptaatiometodin, Metempsychosis method. Metodi perustuu elokuvan ainutlaatuisen olemuksen (essence)

määrittämiseen ja tutkimiseen adaptaatiolinssien läpi. Esitän myös kaksi tapausesimerkkiä elokuvista, jotka on toteutettu lyhytelokuvien pohjalta. Kolmannessa luvussa käyn läpi oman opinnäytetyöelokuvani, *Sijaisen*. Esittelen sen luomis- ja tuotantoprosessin pääpiirteittäin ja sovellan siihen McCannin adaptaatiometodia. Tarkoituksena on tuottaa useita ideoita *Sijaisen* adaptoimiseksi pidempään muotoon. Lopuksi pohdin tutkielmassa esiin nousseita asioita, adaptaatiometodin käyttökelpoisuutta sekä mahdollisia jatkosovellusmahdollisuuksia.

## 2 ADAPTAATIO KÄSIKIRJOITTAMISESSA

Tässä luvussa esittelen adaptaatiota käsikirjoittamisen kontekstissa. Ensin avaan adaptaation käsitettä ja sitä määrittäviä ehtoja. Toiseksi tarkastelen lyhyen ja pitkän elokuvan eroja sekä haasteita, joita ne asettavat adaptoinnille. Kolmanneksi esittelen McCannin adaptaatiometodin, joka on kehitetty oman työn adaptoimista varten, ja lisäksi kaksi esimerkkitapausta, joissa lyhytelokuvasta on adaptoitu pitkä elokuva. Peilaan niissä tehtyjä adaptaatoratkaisuja McCannin metodiin.

### 2.1 Adaptaation määrittely

Käsikirjoittaminen on luonteeltaan uudelleenkirjoittamista. Aluksi on idea, jota tutkimalla syntyy ensimmäinen luonnos. Kirjoittaja sukeltaa aiheeseensa yhä uudelleen ja penkoo yhä syvemmältä. Kerta toisensa jälkeen kirjoitetaan uusi teos. Kun jo olemassa olevasta tekstistä lähdetään rakentamaan tarinaa toiseen muotoon, puhutaan adaptaatiosta.

Adaptaation<sup>1</sup> lähtökohta se, että jotakin olemassa olevaa kulttuurista muotoa muokataan uuteen muotoon (Hutcheon 2013, 2; Field 1994, 204; Corrigan 2017, 24). Adaptaatio määritellään käsikirjoittamisen kontekstissa tavallisesti kolmesta eri näkökulmasta: prosessina, lopputuotteena ja vastaanottamisena (Corrigan 2017: 24). Tarkastelutavasta riippuen keskitytään joko muokkaamisen prosessiin, prosessin lopputuotokseen tai kyseisen tuotoksen vastaanottamiseen. Adaptaatiotutkimus on tuottoisa ja kasvava kulttuurisen tutkimuksen muoto. Selkeyden vuoksi keskityn jatkossa puhumaan adaptaatiosta alkutekstin muokkaamisena elokuvakäsikirjoitukseksi, sillä se on tutkimustehtäväni kannalta mielekkäintä.

Perinteisesti elokuva-adaptaatiolla on tarkoitettu kirjasta elokuvaksi muokattua tarinaa. Lähdetekstit ovat vaihdelleet novelleista ja romaaneista tietokirjallisiin

---

<sup>1</sup> Adaptaatio on käytössä käsitteenä myös biologiassa ja psykologiassa. Tämän tutkielman yhteydessä ei ole tarpeellista avata käsitteen muita muotoja.

teoksiin. Myös elokuva-adaptaation klassikot kuten Bluestonen (1957) *Novels into Film* ja uudemmat Bradyn (1994) *Principles of Adaptation for Film and Television* sekä McFarlanen (1996) *Novel to Film* omaksuvat tämän lähtökohdan. Nykytutkimuksen valossa adaptaatioprosessin alku ja loppu voivat kuitenkin olla mitä tahansa kulttuurista pääomaa, eikä suuntaa ole millään tavalla ennalta määrätty (Corrigan 2017, 34). Kotoisesta päivittäissarjastamme *Salatuista Elämistä* on esimerkiksi synnytetty mm. elokuvia ja kirjoja.

Adaptaatiossa on oleellista, että riittävä osa alkutekstistä kulkeutuu prosessin läpi uuteen muotoon. Hutcheon (2013, 6) muistuttaa, että adaptaatioelokuva ikään kuin tunnustaa syntyneensä jonkin jo olemassa olleen pohjalta ja vaikka adaptaatio on aina suhteessa ensimmäiseen muotoon, ei sitä tarvitse käsitellä siitä riippuvaisena. Adaptaatiota ei määritä vain sen uskollisuus tai läheisyys suhteessa alkuperäisteokseen, kuten joskus on ajateltu.

Cutchins (2017, 79) esittää, että uskollisuudesta tekee ongelmallisen se, että siihen sisältyy ajatus jostakin olemassa olevasta muuttumattomasta ja löydettävissä olevasta ytimestä. Adaptoiminen on kuitenkin aina uudelleen tulkitsemista, ja myös alkutekstille olennainen sisältö on adaptoijan tulkittavissa. Siksi on hyödyllisempää lähestyä adaptaatiota intertekstuaalisesta lähtökohdasta. Intertekstuaalisuuden käsite pohjautuu Mihail Bakhtnin ajatteluun. Sen mukaan tekstit ovat dialogisessa suhteessa keskenään. (em.) Fryer (2018, 60, 67) puhuu adaptaatiosta samaan sävyyn jatkuvana versiointina, jossa on kyse narratiivin evoluutiosta ja useiden tekstien vuoropuhelusta, ei kahden irrallisen tekstin riippuvuudesta toisiinsa. Ajatuksen voisi tiivistää niin, että tulkittu on aina suhteessa tulkittavaan, ja tulkitsijan on oltava tietoinen kaksisuuntaisesta suhteesta. Adaptaatio on tässä mielessä tulkinnan taidetta.

Hutcheon (2013, 7–9) tarkastelee adaptaatioita itsenäisinä teoksina ja määrittelee adaptaation käsitettä kolmesta näkökulmasta. Ensinnäkin adaptaatio tuotteena on muunnos (transposition), jonka kohteena voi olla esimerkiksi välineen muoto (esim. runosta elokuvaksi), genre tai näkökulma ja sen myötä konteksti. Toiseksi adaptaatio luomisprosessina sisältää aina sekä uudelleen tulkinnan että uudelleen luomisen. Kolmanneksi adaptaatio on intertekstuaalisuuden muoto. Adaptaation vastaanottaja, tässä tapauksessa

elokuvan katsoja, kiinnittää adaptaation alkutekstiin omista lähtökohdistaan. Adaptaatio on siis luonteenomaisesti uudelleen tulkittu ja -visioitu muunnos, jonka vastaanottaja odottaa sekä toistoa että muutosta. (em.) Tämä tutkielma keskittyy oman työn adaptaatioon, ja sen tasolla riittää, että adaptaation monivaiheisuus otetaan huomioon.

Oman työn adaptointi sisältää omat ainutlaatuiset haasteensa: adaptaation tekijä on erittäin lähellä sekä alkutekstiä että prosessia, jolloin alkuperäinen teos voi olla hyvin henkilökohtainen ja rakas, ja tekijällä on usein vahva suhde siihen (McCann 2023, 3; Fryer 2018, 63). Toisaalta omaa työtä adaptoiva kirjoittaja on erityisasemassa, sillä tavallisesti hänellä on jo olemassa olevaa tarinaa suurempi tarinamaailma päässään. Toisinaan esitetty ajatus siitä, että omaa työtä adaptoidessa tekijä voi ohittaa uudelleen tulkinnan ja vain lisätä prosessien välillä kokemaansa, oppimaansa ja omaksumaansa ainesta uuteen muotoon, tuntuu hätäiseltä yleistykseltä. (kts. esim. Fryer 2018, 64–65.) Adaptoinnissa tarvitaan aina kriittistä etäisyyttä, että adaptaatiomahdollisuuksia voi arvioida mahdollisimman laajasti. Kuten Seger (1992, 8) asian ilmaisee: ”Jos adaptoijilla on liiallinen kunnioitus jokaista sanaa, pilkkua ja lauseenkäännettä kohtaan, he eivät voi uudelleen muokata materiaalia draamaksi.”<sup>2</sup>

Oman työn adaptoinnissa tekstien keskinäinen tasa-arvoisuus korostuu, ja ne kasvattavat yhteisiä intertekstuaalisia mahdollisuuksiaan (Fryer 2018, 67). Omistajuuden ongelma on mahdollista välttää, koska tekijä on sama (Hutcheon 2013, 80; McCann 2023, 3). Fryer (2018, 60) esittää, että omistajuus itse asiassa vahvistuu omaa työtä adaptoidessa. Samalla kirjoittajan kontrolli kasvaa, eli hänellä on vahvempi mandaatti tehdä päätöksiä yhteistyössä muiden kanssa. Elokuvalle on aina useita luoja, joista käsikirjoittaja on vain yksi, joka joutuu keskustelemaan päätöksistä. (em. 60, 62.) Käsikirjoitus vaatii kehittelyä, jotta se voidaan saattaa tuotantovalmiiksi. Batty et al. (2017, 226–227) määrittelevät tällaisen kehittelytoiminnan (script development) yhteistyössä tehtäväksi käsikirjoituksen kehittämiseksi, jossa otetaan huomioon dramaalliset ja tuotannolliset lähtökohdat ja rajoitteet.

---

<sup>2</sup> ...if adaptors have an exaggerated respect for every word, comma, and turn of phrase in the literature, they will be unable to re-form the material into drama. (Seger 1992, 8).

Käsikirjoitus on sen kehittämisen näkökulmasta elokuvan sinikopio ja muistuttaa enemmän arkkitehdin piirrustusta kuin kirjallisuutta (Batty et al. 2018, 156). Batty et al. (em.) esittävät kysymykset: mitä kohti kehitetään ja mitä kehitys on? Kehityksen suunnasta päättäminen tuo välttämättä esiin vallan, kontrollin ja ideologioiden kysymykset. Sillä on merkitystä, kuka saa määritellä esimerkiksi sen, mitä laadulla tarkoitetaan. (em.) Tästä näkökulmasta kirjoittajan on äärimmäisen tärkeää tuntea ja tunnistaa oman tekstinsä vahvuudet ja olla puolustamassa sitä, mitä ei missään nimessä saa uhrata.

## 2.2 Lyhyen ja pitkän elokuvan eroja

Tyypillisin elokuva-adaptaation lähtökohta lienee romaanin sovittaminen elokuvaksi. Tällöin tekijän täytyy identifioida alkuteoksesta ne elementit, jotka haluaa adaptaatioonsa sisällyttää, ja rajata muuta materiaalia reilusti (Seger 1992, 9). Lyhytelokuvaa on käsiteltävä tässä mielessä eri tavalla, sillä se on muodoltaan tulevaa adaptaatiotuotosta suppeampi. Rajaamisen sijaan materiaalia pitää synnyttää lisää suhteessa alkuteokseen.

Kuten johdannossa mainitsin, on tavallista tehdä lyhytelokuva, jonka pohjalta toivoo voivansa rakentaa pitkän elokuvan. Näin uransa ovat aloittaneet ohjaajasuuruudet George Lucas (THX 1138, vuonna 1966) ja Martin Scorsese (It's not just you, Murray!, vuonna 1964) sekä monet muut. Joskus tekijä käsikirjoittaa pitkän elokuvan ja muokkaa siitä lyhytelokuvan, jonka avulla myy olemassa olevaa pitkän elokuvan käsikirjoitusta. Tällaisessa tapauksessa pitkä elokuva on luonnollisesti alkuperäisteos ja adaptaation lähtökohta, vaikka siitä adaptoidun lyhytelokuvan pohjalta tehtäsiinkin uusi pitkän elokuvan adaptaatio.

Lyhytelokuva on nimensä mukaisesti lyhyt elokuva. Siitä ei kuitenkaan ole selvää yksimielisyyttä, kuinka lyhyestä mitasta puhutaan. Cantell (2011, 27) listaa eri festivaalien tulkintoja pituudesta. Ne vaihtelevat 15–60 minuutin välillä. Tämän tutkielman kannalta pituuden tarkka määrittely ei ole merkityksellistä. Riittää, että lyhytelokuva käsitetään huomattavasti pitkää elokuvaa lyhyempänä teoksena. Oma lopputyöelokuveni *Sijainen* on hieman alle 17 minuuttia pitkä.

Lyhyt ja pitkä elokuva eroavat muotonsa vuoksi niiden tavassa rakentaa draamaa. Munroe (2009, 1–2) painottaa, että lyhytelokuvassa, jos jossain, käsikirjoituksen ja sen sisältämän tarinan on oltava vahva ja tiivis. On vältettävä kliseitä tai käännettäviä ne vahvuudeksi. Myöskään kohtauksen tai kohtausten sekvenssin erottaminen pitkän elokuvan käsikirjoituksesta ei ole järkevää, jos haluaa lyhytelokuvansa festivaaleille. Festivaalit etsivät kokonaisia elokuvia, eivät elokuvien fragmentteja. (em. 29–30.)

Vastaavasti lyhytelokuvan ”venyttäminen” pitkäksi elokuvaksi ei ole mielekästä, sillä muotojen rakenteet eroavat tyypillisesti toisistaan. Pitkä elokuva on kolminäytöksinen, sisältää selvät käännekohdat sekä sivuhenkilöitä ja -juonia. Lyhyt elokuva puolestaan keskittyy yhteen tarinalinjaan, kertoo päähenkilön tarinan suhteessa vain muutamaan muuhun henkilöön ja nojaa vahvaan kohtaukseen tai kohtausten sekvenssiin. (Cooper & Dancyger 2005, 4–5.)

Cantell (2011) puolustaa väitöskirjatutkimuksessaan lyhyttä elokuvaa itsenäisenä taiteenlajina. Hän keskittyy puhumaan erityisesti alle 15 minuuttisista lyhytelokuvista, sillä niissä erityispiirteet korostuvat. Cantell muotoilee, että vaikka lyhyitä elokuvia on monesti mahdollista purkaa dramaturgisesti pitkälle elokuvalle tyypillisin tavoin, se ei ole mielekkäin tapa (em. 108). Siinä missä pitkä elokuva muistuttaa proosatekstiä kuvailun ja käänteiden kautta, lyhytelokuva vertautuu vitsiin tai runoon.

Vitsiltä lyhytelokuva lainaa rakenteensa: build up – punchline<sup>3</sup>. Tutun ja yleisesti jaetun havainnon esittely katkaistaan yllättävällä ja liioitellulla käänteellä. Rakenne toistuu lyhytelokuvissa olivatpa ne hauskoja tai vakavia. (em. 67, 70.) Cantell myös muistuttaa, että nauru on terapiaa. Huumori antaa mahdollisuuden käsitellä kipeitä ja vaikeita asioita epäsuorasti. Lyhytelokuva on tässäkin mielessä pitkää elokuvaa tehokkaampi, koska se on lyhyen keston vuoksi intensiivisempi katsomiskokemus. (em. 74.)

Runoon lyhytelokuva vertautuu intensiivisyydessään (em. 79). Pieneen hetkeen tai muutamiin riveihin tiivistetään paljon informaatiota, joka jätetään tulkitsijalle

---

<sup>3</sup> Käytän englanninkielistä terminologiaa, koska käännökset ovat mielestäni kömpelöitä tyyliin: kehittäely ja laukaisu.

tulkittavaksi. Kuva – kielellinen tai elokuvallinen – rakennetaan rytmin varaan. Tämä on runolle tyypillinen strategia (em. 86). Lyhytelokuva jakaa myös runouden asenteellisuuden. Runo pyrkii nostamaan esiin sen, mikä arkihavainnolta jää piiloon. Totuttu pyritään näyttämään uutena, jotta lukija saataisiin oivaltamaan jotain uutta tai ajattelemaan uudella tavalla. Runous kokeilee ja haastaa, samoin lyhytelokuva. Näin siis parhaassa tapauksessa. Cantell toteaa itsekin, että lyhytelokuvan tarjoamaa rajatonta leikkikenttää testataan kovin vähän. (em. 93–95.) Henkilökohtaisen kokemuksen mukaan myös tyhjänpäiväistä runoutta riittää maailmassa.

Runoille on lisäksi tyypillistä niiden metaforisuus. Ne tiivistävät merkityksiä ja pyrkivät kertomaan mahdollisimman paljon mahdollisimman lyhyesti avaten lukijalle paitsi yllättäviä ajatuspolkuja myös mielettömän assosiaatiosyvyyden. Lyhytelokuva pyrkii parhaimmillaan samaan. (em. 104.) Lyhytelokuvalla on kyky pysähtyä ja elää hetkessä. Se ei yritä kertoa suuria tarinankaaria, vaan näyttää yhä uusia syvyyssuuntaan avautuvia kerroksia. Taustat ja taustatarinat ovat toissijaisia. Hetkessä on kaikki. (em. 119–120.) Tiivistetty kesto, intensiivinen hetken kuvaaminen ja tulkitsijan ajatuksien aktivointi tekevät katsomiskokemuksesta aktiivisen ja herpaantumattoman (em. 113). Samaa ei voi olettaa pitkältä elokuvalta, jonka kuluessa katsojan tarkkaavaisuus välttämättä vaihtelee.

Lyhytelokuva voi siis olla paljastavaa, poeettista tai molempia yhtä aikaa. Sille on kuitenkin ominaista, ettei se ota painetta syy-seuraus-suhteiden esittelemisestä. Lyhytelokuva hyödyntää olemassa olevaa ja viittaa vain siihen, selittelemättä ja metofoisuutta hyödyntäen. (em. 123–124.) Sen vahvuuden voi sanoa olevan toisaalla pitkään elokuvaan nähden. Raa’asti yleistäen, pitkä elokuva asettaa premissin, esittelee hahmot ja heidän tavoitteensa, vikansa ja esteensä, ja näyttää sitten, kuinka käänteiden ja oivallusten kautta hahmot kulkevat kohti loppuratkaisua. Lyhytelokuvan ei tarvitse (eikä kannata) yrittää kertoa mitään muuta, kuin havainnolle ja hahmoille oleellisin mahdollisimman tiiviisti ja yllättävästi.

### 2.3 Metempsychosis method (MPM)

Käsikirjoituskonsultti ja käsikirjoittamisen opettaja Beth McCann (2023) hahmottelee väitöskirjassaan metodia, jonka avulla kirjoittajat voisivat adaptoida omia tekstejään pidempään muotoon. McCannin väitöskirjan tutkimusprosessi on vielä kesken. Hän on toistaiseksi julkaissut yhden artikkelin, jossa käsittelee tutkimuksen teoreettista taustaa ja esittelee adaptaatiometodia. Metodien kehittäminen on lähtenyt McCannin ja hänen opiskelijoidensa omista tarpeista luoda erityisesti pitkiä TV-sarjakokonaisuuksia. Vaikka McCannin lähtökohta on pedagoginen, sopii metodi hyvin myös itsenäiseen käyttöön, sillä sen perusajatus on yksinkertainen. Kun kirjoittaja osaa identifioida tekstinsä, tässä tapauksessa tarinansa, tärkeimmän olemuksen (essence), on hänen mahdollista adaptoida tarinaa monipuolisesti ja -muotoisesti.

McCann käyttää metodistaan nimeä Metempsychosis Method<sup>4</sup>, mikä tarkoittaa vapaasti käännettynä sielunvaellusmetodia (em. 1). Nimi viittaa antiikin-kreikkalaiseen uskomukseen, että kuoleman hetkellä sielu siirtyy toisen ihmisen tai eläimen ruumiiseen (Merriam-Webster 2024). McCannin ilmeinen tarkoitus on keskittää huomio adaptaation prosessiin, jossa jokin elintärkeä asia siirtyy lyhyestä muodosta uuteen muotoon. Hän ei suinkaan ole ainoa teoreetikko, joka lähestyy asiaa uskonnollisävytteisesti. Esimerkiksi Fryer (2018, 59) määrittelee adaptaation uudelleen syntymäksi. Tämän tutkielman puitteissa ei ole mielekästä lähteä käsitefilosofiseen saati teologiseen keskusteluun nimityksistä.

MPM-metodin keskiössä on käsite 'essence', joka käännetään tavallisesti 'olemus' (em. 6). Tieteen termipankin (2024) määritelmän mukaan: "Olemus käsittää sellaiset olion ominaisuudet, joita ei voi menettää muuttumatta toiseksi." Käsikirjoituksen perimmäinen olemus tekee siitä sen erityisen teoksen, joka se on. 'Olemus' ja 'sielu' ovat käsitteinä ja käännöksinä monimerkityksellisiä ja hämäriä ja siksi ongelmallisia. Käytän jatkossa McCannin käsitteestä 'essence', omaa käännöstä 'ydin'. 'Ydin' kuvaa samaa perimmäisen olemuksen ajatusta, jonka ympärille tarina kerrostuu.

---

<sup>4</sup> Jatkossa lyhyemmin MPM-metodi.

McCann ei määrittele MPM-metodia tarkasti artikkelissaan. Sen voi kuitenkin tulkita olevan nelivaiheinen:

1. Ytimen (essence) identifiointi
2. Materiaalin tutkiminen adaptaatiolinssien läpi
3. Kasvatettujen tarinamahdollisuuksien peilaaminen ytimeen
4. Pidempien tarinamuotojen kehittäminen uhraamatta ydintä. (McCann 2023.)

McCann (2023, 6) määrittelee ytimen em. tavalla erityiseksi olemukseksi, mutta lisää, että ytimen määrittely on kontekstuaalista. Ydin voi sisältää esimerkiksi sävyn, estetiikan, hahmon, tarinamaailman, tai jopa tunteen. Luovan projektin ydin on ainutlaatuinen ja vivahteikas asia, joka riippuu aina myös projektin luojasta. On hyvä huomata, että elokuvan kohdalla puhutaan kerroksellisesta taiteesta, jolla on luojiensa lisäksi useita vastaanottajia ja tulkitsijoita. Voi riippua täysin katsojasta, minkä hän kokee olevan elokuvan ydin. Esimerkiksi klassikkoelokuva *Casablancan* kohdalla se voi olla elokuvan valaisullinen maailma, käsikirjoituksen klassinen antisankarin uudelleen syntyminen tai Humbrey Bogartin näyttelemän Rickin riutuva olemus. Luojan ja tulkitsijan mielipiteet ytimestä voivat olla ristiriitaisia. Ytimen määrittelemisen tulkinnanvaraisuus onkin akateemisesti – ja varsinkin käsittefilosofisesti – tarkasteltuna McCannin metodin suurin heikkous.

Tässä tutkielmassa MPM-metodia tarkastellaan kuitenkin käsikirjoittamisen kehittämisen työkaluna, jolloin käsitteenmäärittelykriittikkiin ei tarvitse ottaa kantaa. Lähden liikkeelle McCannin oletuksesta, että kirjoittaja pystyy itse identifioimaan tarinansa ytimen, vaikka näkemys olisi ristiriidassa muiden tulkitsijoiden näkemysten kanssa (em.). Kirjoittaja on tarinassa sisällä poikkeuksellisella tavalla. Tietyt asiat ovat motivoineet häntä kirjoittamaan tarinan ja hänellä on ollut jotain, mitä hän on halunnut sanoa. Kyseessä on kuitenkin kokonaisuus, jota kirjoittajan pitää osata analysoida identifioidakseen ytimen.

McCann ei anna suoraa ohjetta siihen, miten ydin identifioidaan. Tämä johtuu oletettavasti artikkelin rajauksesta, ja korjaantunee väitöskirjan kokonaisuuden valmistuessa. McCann (em. 6) esittää ytimen määrittelylle kuitenkin kaksi funktiota. Niistä ensimmäinen on em. ydinolemuksen siirtäminen uuteen muotoon. Toinen funktio on luoda etäisyyttä kirjoittajan ja teoksen välille. Etäisyys

antaa itseluottamusta sekä harkintakykyä tehdä adaptaation vaatimia muutoksia. Ytimen identifioinnin vaiheessa ei vielä ajatella tarinan kehittelyä mihinkään suuntaan, vaan keskitytään tutkimaan hetkiä ja hahmoja. (em. 7.)

Kun kirjoittaja on identifioinut käsikirjoituksensa ytimen, ottaa hän käyttöön adaptaatiolinssit: hahmo, maailma ja aika (em.). Olemassa olevaa teosta katsotaan adaptaatiolinssin läpi ja etsitään uusia mahdollisuuksia. Hahmolinssin avulla voi esimerkiksi tehdä tarinan sivuhahmosta päähenkilön tai vaihtaa näkökulman protagonistilta antagonistille. Näkökulman muutos avaa uusia tarinalinjoja ja syventää maailmaa. Maailmalinssin läpi katsotaan kirjaimellisesti sitä maailmaa, johon tarina sijoittuu. McCann antaa esimerkiksi TV-sarja *Fargon*, joka perustuu samannimiseen elokuvaan. Sarjaan on luotu uudet hahmot ja tarinalinjat, mutta tapahtumat sijoittuvat samaan maailmaan, joka toimii samoilla säännöillä ja ”tuntuu samalta”. (em.) Aikalinssi tarjoaa kirjaimellisesti toisen ajankohdan tarinamaailmaan. Se esittää kysymyksiä: Entä jos tarina alkaisikin ennen alkutekstin tapahtumia tai niiden jälkeen? Entä jos tutkitaankin aikahyppyä tarinan keskellä? Mitä päähenkilölle tapahtui lapsena, että hänestä tuli niin urhea/kamala/viisas tms.?

McCann antoi tutkimuksessaan jokaiselle opiskelijalle tehtäväksi kirjoittaa yhden sivun treatment adaptaatiosta, jota katsotaan adaptaatiolinssin läpi. Kaikkiaan jokainen kirjoitti siis kolme sivunmittaista treatmentiä. McCann toteaa, että hedelmällisimpään vaiheeseen pääsivät kirjoittajat, jotka olivat avoimia harjoitukselle ja sen lisäksi alkoivat yhdistellä linssejä. Heidän luovien mahdollisuuksiensa määrä alkoi kasvaa. (em.) Ydin on hyvä pitää mielessä adaptaatiolinssijä käytettäessä, mutta viimeistään linssien käyttämisen ja adaptaatiomahdollisuuksien tutkimisen jälkeen on paikallaan peilata kaikkea materiaalia ytimeen. Kirjoittaja ei ole ideoimassa uutta vaan adaptoimassa olemassa olevaa. (em.)

McCann ei syvenny artikkelissaan prosessin myöhempisiin vaiheisiin. Ne eivät ole myöskään tämän opinnäytetyön kannalta merkittäviä. Tässä tutkielmassa keskitytään tarinan ytimen identifioimiseen ja erilaisten adaptaatiomahdollisuuksien tuottamiseen. Pitäydyn siis ytimen määrittämisessä ja

adaptaatiolinssien käytössä esitellessäni seuraavaksi kaksi esimerkkitapausta, joissa lyhytelokuvasta on adaptoitu pitkä elokuva.

## **2.4 Adaptaatioesimerkkejä**

### **2.4.1 Rare Exports**

Rare Exports (2010) on Jalmari Helanderin ohjaama pitkä elokuva, jonka hän käsikirjoitti yhdessä Juuso Helanderin ja Petri Jokirannan kanssa. Se pohjautuu lyhytelokuvaan Rare Exports Inc. (2003) ja The Official Rare Exports Inc. Safety Instructions 2005 (2005), jotka myös ovat Jalmari ja Juuso Helanderin käsikirjoittamia ja Jalmari Helanderin ohjaamia.

Ensimmäinen, kahdeksanminuuttinen lyhytelokuva, Rare Exports Inc. alkaa luontodokumentille tyypillisellä voice overilla ja ympäristön kuvauksella, kun metsästäjät saapuvat jahtipaikalle. Kertojaääni selittää katsojalle, keitä miehet ovat ja mikä on heidän tehtävänsä. Metsästäjät jäljittävät saalistaan, pysähtyvät kaatuneen puun taakse ja valmistautuvat ampumaan. Kertoja tunnelmoi, kuten miehetkin vaihtaessaan katseita keskenään, että kyseessä on hieno ja harvinainen hetki. Seuraa käänne, kun näytetään, että he jahtaavat joulupukkia. Alaston vanha mies saa nuolen selkäänsä ja lähtee karkuun. Kertoja avaa tilanteen katsojalle: 300-vuotias joulupukki on todella kestävä ja siihen on ammuttava useampi nuoli. Lähelle ei kannata mennä, sille se repii aikuisenkin miehen kappaleiksi. Metsästäjät saavat pukin tainnutettua. Seuraa uusi käänne. Pukki pestään ja sidotaan tuoliin. Alkaa pitkä ja kovakourainen koulutus, jossa pukki opetetaan kuuntelemaan pikkulasta, ja mikä tärkeintä, siitä koulitaan pois sen luontainen taipumus hyökätä lasten kimppuun ja syödä ne. Kun pukki on koulutettu, se suljetaan laatikkoon ja lähetään maailmalle. Kertojaääni mainostaa firmaa: Meiltä aidot joulupukit sukupolvien kokemuksella. Rare Exports Inc.

Elokuva noudattaa Cantellin (2011, 67) esittämää vitsirakennetta. Se esittää tutun lajityypin eli luontodokumentin, johon kuuluu dokumentaarinen kuvaus sekä kertojaääni, joka selostaa kuvien tapahtumia. Joulupukki saaliseläimenä on absurdi ja hauska käänne, mutta elokuvan todellinen ansio se, ettei se lopu

joulupukin kaatamiseen. Toisen käänteen myötä näytetään, kuinka joulupukki koulutetaan kaikille tuttuun tehtäväänsä ja kaupataan maailmalle. Elokuva paljastuu mainosvideoksi (tai sen pastissiksi), jonka katsoja on oletettavasti joulupukin ostamista harkitseva kansainvälinen korporaatio. Loppua voi pitää kapitalistisen ja kulutuskeskeisen maailman ironisointina ja kommenttina joulupukki-instituution korruptiolle.

The Official Rare Exports Inc. Safety Instructions 2005, on kymmenminuuttinen jatko-osa edelliselle. Se ei siis ole adaptaatio vaan lisäys. Tässä elokuvassa sama metsästäjäkolmikko jäljittää laatikostaan karannutta joulupukkia. Heillä on mukanaan yhden metsästäjän poika, jota opetetaan vaikean ammatin saloihin. Elokuvassa on sama kertojaääni, joka aloittaa kertomalla, että viime vuonna ei oltu kilttejä. Joulupukin kuljettaminen on herkkä tehtävä, jossa pitää noudattaa turvallisuusmääräyksiä. Metsästäjät löytävät satamasta hajonneen laatikon ja sen ympäriltä kuolleita ihmisiä. Seuraa sarja ristikkäisiä leikkauksia, kun kertojaääni esittelee erilaisia turvallisuusmääräyksiä suljetussa betonihallissa ja metsästäjät löytävät satamasta viitteitä niiden rikkomisesta. Pukki ei pidä kiroilusta eikä tupakonnista, mutta viinanjuonti saa sen täysin raivon valtaan. Lopuksi metsästäjät jäljittävät raivostuneen pukin pienelle paatille ja lopettavat sen, sillä ihmislihaa maistanut pukki ei ole enää koulutettavissa uudestaan. Kertojaääni vetoaa katsojaan, joka jälleen on pukkeja kauppaavan firman asiakas, että noudattakaa määräyksiä ja suojelkaa näitä harvinaisia olentoja.

Jälkimmäinen lyhytelokuva ei ole yhtä hauska, koska se ei ole yhtä oivaltava. Sillä ei ole mahdollisuutta käyttää samaa yllätyskäännettä kuin ensimmäisessä elokuvassa. On sinänsä hauskaa seurata, kun joulupukki reagoi väkivaltaisesti tuhmuuksiin, joista lapsiakin varoitellaan. Toisaalta juuri alkoholi on tyypillinen lasten joulun pilaaja, joten sen nostaminen ehdottomasti joulupukin edessä kielletyksi asiaksi voidaan tulkita viestinä lasten joulun turvaamisesta. Elokuva ei ole myöskään yhtä selvästi tietyn lajityypin pastissi, sillä se on selkeämpi sekoitus informatiivista mainosvideota ja kohtaamuotoista tarinaa, jossa hahmoilla on vuorosanoja. Myös makaaberit huumori viedään äärimilleen, kun joulupukkia ammutaan ensin molempiin jalkoihin ja lopuksi päähän.

Vuonna 2010 ilmestyi Rare Exports, 94 minuuttinen pitkä elokuva, joka pohjautuu edellä esiteltyihin lyhytelokuviin. Lyhytelokuvien joulupukkeja kauppaava yritys on säilynyt ainoastaan elokuvan nimessä, markkinointisyistä epäilemättä. Rare Exports ei kerro joulupukkien metsästäjistä, eikä joulupukkeja esiinny viltteinä luonnossa. Sen lajityyppi on jonkinlainen fantasia-kauhukomedia-hybridi, eli myöskään lyhytelokuvien dokumentaarinen mainoselokuvamaisuus ei ole säilynyt. Helander on ilmeisesti todennut tässäkin tutkielmassa esitetyn väitteen, että adaptaatiossa on otettava huomioon kunkin muodon vahvuudet.

Rare Exports kertoo pienestä lappilaisesta yhteisöstä, jossa alkaa tapahtua kummia. Korvatunturilla tehdään jonkinlaisia kaivauksia. Samaan aikaan poroja kuolee tokallinen ja lapsia alkaa kadota. Paikallinen metsästäjä kaivaa susille ansakuopan, mutta saakin saalikseen jotain muuta: ihmisen näköisen olennon, jossa ei ole mitään inhimillistä. Yhdessä ystäviensä kanssa hän saa olennon vangittua. He ristivät sen joulupukiksi ja päättävät myydä takaisin amerikkalaiselle yhtiölle, jonka kaivauksilta se on ilmeisesti päässyt karkuun. Kyseessä ei kuitenkaan ole joulupukki vaan yksi pukin tontuista, joita ilmestyy lisää sotkemaan kuvioita. Selviää, että joulupukki on kaikkea muuta kuin mukava vanha mies. Alkaa kilpajuoksu korvatunturille, jossa ikiroudasta kaivettu pukki alkaa olla heräämässä. Tarkempi juonikuvaus ei ole tarpeen. Oleellinen käy selväksi: lyhyestä elokuvasta (tai kahdesta tässä tapauksessa) tehdystä pitkän elokuvan adaptaatiosta on tullut huomattavasti alkuteoksesta poikkeava.

MPM-metodin mukaan on olemassa kolme adaptaatiolinssiä, joiden läpi alkuperäismateriaalia voi tarkastella. Helander on painottanut maailmalinssiä adaptaatiossaan. Adaptaatio sijoittuu maailmaan, jossa metsästäjiä ja joulupukkeja, mutta maailmasta on tehty realistisempi, kun pukit ovatkin unohdettuja tonttuja, jotka on haudattu maan alle. Metsästäjät eivät tiedä tonttujen olemassa olosta. Muutenkin ihmisten elämä muistuttaa pääosin syrjäseutujen askeettista elämää.

Adaptaatio epäonnistuu mielestäni siinä, että se ei tunnu alkuperäisteoksien henkiseltä muunnokselta. Ydin ei ole säilynyt tarpeeksi samana, kun huumorin keinoin käsitelty kapitalismin kritiikki on kadonnut. Jäljellä ovat edelleen metsästäjät ja joulupukki, mutta tylsemässä fantasiakauhun kehyksessä.

Joulupukin voisi korvata millä tahansa hirviöllä, eikä se muuttaisi juonta tai tarinaa mitenkään. Niin sanottuna genre-elokuvana ja itsenäisenä teoksena *Rare Exports* on kuitenkin onnistunut ja viihdyttävä.

On epäilemättä ollut kuitenkin merkityksellistä, että Helander on tehnyt ensin lyhytelokuvansa, joissa on voinut esitellä tietynlaista maailmaa, hahmoja ja kuvallista tyyliä. Ne ovat pitkälti säilyneet pitkässä elokuvassa. Myös samat näyttelijät ovat mukana, eli isot nimet Tommi Korpela ja Jorma Tommila. On täysin mahdollista, että tuotantoyhtiön ja rahoittajien näkökulmista nämä näyttelijät ja vaarallinen joulupukki ovat elokuvien oleellisinta ydintä, mikä on vienyt hanketta eteenpäin.

#### **2.4.2 The Babadook**

*Monster* on Jennifer Kentin käsikirjoittama ja ohjaama 10 minuuttinen kauhu-elokuva, joka kertoo yksinhuoltajaäidistä ja hänen pienestä pojastaan. Poika juoksee ympäri taloa ritariksi pukeutuneena ja huutaa taistelevansa hirviötä vastaan. Äiti löytää hirviönuken pojan huoneen lattialta ja heittää sen alakerran komeroon piiloon. Äiti on poissaoleva, mikä antaa vaikutelman, että hänellä on jotain omia huolia, eikä hän siksi huomio poikaansa, joka väittää hirviön olevan todellinen. Poika on peloissaan ja haluaa nukkua äidin kanssa. Käydessään uudelleen komerolla äiti näkee välähdyksen hirviöstä. Pojan sanat ovat viimein saavuttaneet hänet. Lopulta hirviö ilmestyy todellisessa muodossaan äidille ja pojalle. Se on selvästi vaarallinen. Äiti asettuu hirviön ja pojan väliin. Hän huutaa hirviölle, että jos tämä satuttaa poikaa, äiti tappaa sen. Hirviö pienenee ja perääntyy takaisin alakerran komeroon. Äiti ja poika nukkuvat yön hyvin samassa sängyssä. Viimeisenä kuvana näemme, kuinka äiti täyttää maitolasin ja jättää sen komeron ovelle. Ovi aukeaa ja hirviön käsi nappaa maitolasin.

*Monster*-elokuva on hyvä esimerkki metaforisesta lyhytelokuvasta, jossa vähän kautta kerrotaan paljon, ja katsojalle jää tilaa tulkita tapahtumia (Cantell 2011, 104). Oman tulkintani mukaan elokuvan hirviö on pelon ruumiillistuma. Kun pelolle antaa valtaa, se kasvaa ja alkaa hallita, jopa satuttaa. Äidin pitää löytää yhteys poikansa kanssa, kuunnella ja välittää. Vasta silloin hän voi kohdata pojan pelon ja asettua poikansa tueksi sitä vastaan. Pelko on kuitenkin abstrakti ja sen

ruumiillistuneessa muodossa on myös äidin omaa pelkoa mukana. Vaatii rohkeutta ja lujuttua asettua sitä vastaan. Vaikka äiti peittoaa pelon ja ajaa sen tiehensä, se ei katoa mihinkään. Pelon kanssa pitää oppia elämään. Tätä symboloiva ele on äidin pelolle jättämä maitolas.

Kent käsikirjoitti ja ohjasi Monsterin pohjalta 94 minuuttia pitkän elokuvan *The Babadook* (2014). Kent on pitänyt saman premissin kuin lyhytelokuvassa. MPM-metodia mukaillen: alkuperäismateriaalia on kehitetty hahmo- ja maailmalinssien läpi. Elokuvan keskiössä ovat käytännössä samat hahmot eli yksinhuoltajaäiti Amelia ja hänen pieni poikansa Samuel. Samuel pelkää talossa asuvaa hirviötä, jota Amelia ei suostu tunnustamaan oikeaksi. Samuel valmistautuu taistelemaan hirviötä vastaan rakentamalla mielikuvituksellisia aseita. Tyyllilaji on psykologinen kauhu.

Taustatarina aukeaa hiljalleen: Samuelin isä ja Amelian aviomies Oskar on kuollut auto-onnettomuudessa viedessään Ameliata synnyttämään. Samuel on kasvanut ilman isää ja valtavan surun ja trauman varjossa. Amelia ei ole käsitellyt asiaa, vaan tunkenut sen piiloon. Tarinassa tätä symboloi kellari, jossa ovat kaikki Oskarin tavarat sekä häneen kytkeytyvät muistot.

Elokuvan tarina alkaa Samuelin seitsemännen syntymäpäivän lähestyessä. Syntymäpäivä symboloi Amelialle enemmän Oskarin kuolemaa, eikä hän siksi pidä sen juhlimisesta. Samuel juhlii vuosittain syntymäpäiväänsä serkkunsa kanssa hieman varsinaista päivää aiemmin. Tänä vuonna serkku, pieni prinsessoista pitävä tyttö, haluaa omat juhlat vain hänelle itselleen. Amelia ei pysty käsittelemään tilannetta, ja kaikki kääntyy huonompaan suuntaan. Samuel joutuu yhä enemmän ongelmiin koulussa huonon käytöksen takia, eikä Amelia jaksakaan kiukuttelevaa lastaan. Eräänä iltana Samuel pyytää iltasaduksi hyllyyn ilmestynyttä kirjaa *Mister Babadook*. Pop-up-kuvitettu kirja kertoo Babadook-nimisestä hirviöstä, joka kiduttaa uhrejaan. Kun se on nähnyt, siitä ei pääse eroon. Amelia on hämmentynyt ja piilottaa kirjan kaapin päälle. Pois silmistä, pois mielestä. Samuel on vakuuttunut, että Babadook on todellinen.

Tästä eteenpäin tarina lisää kierroksia, Samuelin tilanne pahenee, Amelian hulluus lisääntyy ja tilanne kotona kärjistyy. Käänteet ja yksityiskohdat eivät ole

tämän analyysin kannalta merkityksellisiä, mutta ne johtavat samanlaiseen loppuratkaisuun. Babadook-hirviö kasvaa suureksi, tappavaksi uhaksi. Se ottaa hetkellisesti Amelian valtaansa ja saa hänet tappamaan perheen koiran, ja melkein Samuelinkin. Amelia kuitenkin löytää yhteyden poikaansa, asettuu hirviötä vastaan ja huutaa, että tappaa sen, jos se vielä koskee hänen poikaansa. Hirviö pienenee, peräännyttyä ja katoaa takaisin kellariin. Lopussa näemme Amelian huomattavasti lämpimämpänä ja Samuelia rakastavana. Hän vie kulhollisen matoja kellariin, jossa hirviö edelleen elää.

The Babadook on esimerkki hienosti onnistuneesta adaptaatiosta. Se on laajentanut alkuteoksen tarinaa muuttamatta sen ydintä. Puhtaan pelon sijaan Ameliata ja Samuelia piinaa Amelian suru, jota hän ei ole käsitellyt. Amelia lähestyy katkeamispistettä, ja suru alkaa vaikuttaa yhä enemmän myös hänen poikaansa. Samuel sanoo useaan otteeseen: "Älä päästä sitä sisään! Haluatko kuolla?" Käsittelemätön suru kasvattaa Amelian syyllisyyden tunnetta, ja hän alkaa seota. Vasta nähdessään fyysisesti vahingoittavansa lastaan hän pystyy kohtaamaan hirviönsä ja pelastamaan heidät.

Elokuvan viesti on sama kuin alkuteoksessa: Tunteen kohtaaminen on vasta ensimmäinen askel. Sen kanssa on opeteltava elämään. Tällä kertaa hirviö saa maitolasin sijaan multaa ja matoja. Maasta sinä ole tullut ja maaksi jälleen tuleva. Amelia hoitaa puutarhaa, kaivaa koiransa haudalta multaa ja matoja ja vie ne hirviölle. Hän käsittelee aktiivisesti suruaan.

### 3 SIJAINEN

Tässä luvussa esittelen opinnäytetyöelokuvani *Sijainen*. Aloitan synopsiksella ja jatkan kertomalla käsikirjoituksen synnystä ja elokuvan tuotantoprosessista keskittyen taiteelliseen suunnitteluun ja sen pohjalta tehtyihin valintoihin. Kuvaan erityisesti käsikirjoittaja–ohjaajan tehtävää taiteellisena johtajana sekä tarinan temaattisen viestin välittäjänä. Sen jälkeen hahmottelen *Sijaisen* ydintä McCannin MPM-metodin mukaan. Lopuksi esitän erilaisia pitkän elokuvan adaptaatiomahdollisuuksia MPM-metodin adaptaatiolinssien läpi tarkasteluna. Kiinnitän huomiota siihen, että adaptaation ydin säilyisi samana.

#### 3.1 Synopsis

Nuori opettaja, Ensio, saapuu kaupungista ensimmäiseen opettajan sijaisuuteensa pieneen kuntaan. Ensio kohtaa luokassa Jussi-pojan, joka istuu pulpetin alla eikä tule sieltä pois. Rehtorista ei ole apua, päin vastoin, hän kehottaa vain odottamaan, että lapsi ryömii pois itse. Riehuva luokka on Ensiolle vaikea hallittava. Menee päiviä, ennen kuin Ensiolla on mahdollisuus istua Jussin vierelle lattialle. Ensio saa Jussin lopulta puhumaan, ja Jussi kertoo Ensiolle, että äiti on eroamassa, taas. Ensio ei tiedä, mitä sanoa, tai miten auttaa. Kun Jussi mainitsee, että tarvitsee kyydin uimatreeneihin, Ensio vanhana uimarina innostuu. Ensio haluaa tosissaan auttaa Jussia ja tekee Jussin kanssa diilin: jos Jussi tulee pois pulpetin alta, niin Ensio vie Jussin treeneihin.

Uimahallilla Ensio joutuu napit vastakkain Jussin uimavalmentajan kanssa. Valmentajaa ottaa päähän se, että Ensio on tuonut Jussin paikalle. Valmentaja haluaisi olla Jussin ”uusi kyyti”, sillä se tarkoittaisi, että hän seurustelee Jussin äidin kanssa. Jussi pyytää Ension altaiden reunalle ja sitten vielä kysyy tältä neuvoa uimatekniikkaansa. Valmentaja suuttuu, käskee Ensiota lähtemään pois altailta ja pysymään omassa ruudussaan.

Jussi pyytää Ensiota viemään hänet uudelleen harjoituksiin. Ensio on liian hyväsydäminen kieltäytyäkseen, kun hän näkee, miten innoissaan Jussi on.

Valmentaja raivostuu nähdessään Ension uudestaan ja uhkaa heittää tämän altaaseen. Ensio lähtee pois, mutta näkee Jussin jääneen yksin surullisena nojailemaan altaan reunaan. Ensio käy vuokraamassa uimahousut ja palaa altaalle. Valmentaja on juuri lopettanut harjoitukset, eikä voi kuin katsoa raivoissaan, kun Ensio hyppää altaaseen opettamaan Jussia.

Valmentaja soittaa Jussin äidille, joka ryntää paikalle raivoissaan. Selviää, että Jussi ei ole kertonut Ensioista mitään. Jussin äiti pitää Ensioita pedofiilinä ja tönäisee hänet altaaseen. Seuraa kiivas sananvaihto. Ensio sanoo halunneensa vain auttaa. Äiti kiroilee, että Ensio auttoi vain turhia huhuja lähtemään liikkeelle. Äiti on jo raahaamassa Jussia pois, kun Jussi heittäytyy lattialle ja huutaa, ettei jaksakaan enää kuunnella riitelyä. Ensio on ainoa, joka välittää hänestä. Uimahalli hiljenee. Äiti näkee viimein kokonaiskuvan ja pyytää Jussilta anteeksi. He lähtevät pois.

Syntyy myrsky vesilasissa, ja rehtori irtisanoo Ension. Matkalla ulos koulusta Ensio kohtaa vielä viimeisen kerran Jussin ja Jussin äidin. Ensio katsoo matkan päästä, kuinka äiti halaa poikaansa ulko-ovella. Jussi juoksee Ension ohi iloisena. Äiti ja Ensio katsovat toisiaan, ja äiti vilkuttaa kiitokseksi avusta Jussin kanssa. Ensio kävelee ulos. Hän auttoi, mutta maksoi siitä omalla työpaikallaan.

## **3.2 Käsikirjoituksen synty, tuotantoprosessi ja taiteelliset valinnat**

### **3.2.1 Omakohtaisesta havainnosta yhteiseksi projektiksi**

Opinnäytetyöelokuvani *Sijainen* sai alkusysäyksensä käsikirjoitusopinnojen kurssilla Omakohtainen kokemus ja käsikirjoittaminen. Muistelin tapausta, jossa nuorena opettajana kohtasin oppilaan pulpetin alla. 10-vuotias poika istui lattialla masentuneena ja kysyttäessä totesi vain, ettei halua, että äiti eroaa taas. Poika oli selvästi murtunut, enkä osannut häntä kovin hyvin auttaa. Kun puhuin asiasta pojan äidin kanssa, hän sanoi, että sellaistaahan se on: aikuisten asioita. Tilanne ja sanat jäivät vaivaamaan minua. Nämä nk. aikuisten asiat eivät selvästikään rajoittuneet aikuisten välille. Siitä minulla oli luokassa konkreettinen esimerkki.

Poika suostui lopulta tulemaan pois – saman päivän aikana jopa – ja elämä jatkui. Vähitellen kaikki menivät eteenpäin.

Kurssin opettajat rohkaisivat minua kirjoittamaan tilanteesta ja viemään sitä pidemmälle. Syntyi ensimmäinen käsikirjoitusversio. Pikku hiljaa tapauksen ja pulpetin alla istuvan pojan, Jussin, ympärille alkoi rakentua kokonainen maailma tapahtumapaikkoineen ja hahmoineen. Koska kyseessä oli kurssityö, etenin kirjoittamalla uuden version, jota opettajat ja kanssaopiskelijat kommentoivat. Palaute oli tärkeää ja vei tarinaa eteenpäin.

*Sijaisen* esituotanto käynnistyi asteittain. Kun olin kirjoittanut kolmannen version käsikirjoituksesta, osallistuin Pitch-tapahtumaan Helsingissä. Kyseessä on vuosittainen kilpailu, jossa elokuva-alan opiskelijat eri oppilaitoksista pitchaavat opinnäytetyöelokuviansa. Sarjoja oli keväällä 2022 kaksi: tuotanto- ja käsikirjoitussarja. Mukana oli opiskelijoita Turun ammattikorkeakoulusta, Tampereen ammattikorkeakoulusta, Helsingin Metropoliaa sekä Aalto yliopiston elokuvataiteen laitokselta; palkitsijoina mm. YLEn, Suomen Elokuvasäätiön ja Valofirman edustajia. Voitin *Sijaisen* käsikirjoituksen pitchaamisesta Suomen elokuvasäätiön käsikirjoituspalkinnon. Voitto tarkoitti vahvaa kehoitusta tuottaa käsikirjoitus elokuvaksi. Päätin ohjata elokuvan itse.

Ohjaajan tehtäviin siirtyminen tarkoitti periaatteellista muutosta minun ja käsikirjoituksen välillä. Aikaisemmin olin ollut vain käsikirjoittaja ja pitänyt tekstin itselläni. Sitä oli voinut kommentoida, kehua ja kritisoida, mutta se oli silti minun, eikä kenelläkään muulla ollut oikeutta koskea siihen. Ohjaajan vastuu on nähdäkseni päinvastainen. Ohjaajan on annettava käsikirjoitus muille ammattilaisille ja kysyttävä: mitä me tällä tekstillä teemme? Toki elokuvahistoria tuntee myös ohjaajia, jotka pitävät kynsin hampain kiinni oikeudestaan tehdä aivan kaikki päätökset, ja johtavat toimintaa diktaattorimaisesti. En voisi kuvitella toimivani itse näin. Ensinnäkään en usko olevani kaikkia muita viisaampi ja taitavampi joka ikisessä päätöksessä. Toiseksi koen, että elokuva kasvaa ja saa lisää tasoja ja merkitystä, kun mahdollisimman moni tuo siihen jotain omaa. Kolmanneksi, ja ehkäpä kaikkein tärkeimpänä, valmis elokuva tuntuu minulle paljon merkityksellisemmältä teokselta, kun saan jakaa sen omistajuuden muiden tekijöiden kanssa. Elokuvan katsominen on parhaimmillaan aina yhteisöllinen

kokemus pimeässä teatterissa, jossa liikkuvan kuvan herättämät tunteet voi aistia ympärillään ja jakaa muiden kanssa.

Niinpä pidin uuden esityksen opiskelija-tovereilleni tamperelaisen ravintolan terassilla muutamaa viikkoa myöhemmin. Paikalla olleet kiinnostuivat ideasta ja halusivat tulla mukaan projektiin. Vähän myöhemmin sain vakuutettua myös kuvaajan mukaan. Tuotannolla oli tässä vaiheessa tuottaja, ohjaaja, kuvaaja, leikkaaja, äänisuunnittelija, apulaisohjaaja ja muutama muu tekijä. Kesti kuitenkin tammikuuhun 2023, ennen kuin saimme esituotannon varsinaisesti käyntiin.

Rekrytoidessani tekijöitä minulla oli alusta asti mukana tarinaan sisältyvä viesti: kaikki mukaan lähtevät sitoutuvat projektiin, ja yhdessä autamme pulpetin alle vajonnutta poikaa. Työryhmä ei pitänyt viestiäni nolona ja siirappisena. He kokivat, että selkeä missio ja tekemisen arvot motivoivat heitä. Ydinporukka säilyi mukana ensimmäisestä pitchauksesta ensi-iltaan asti. Kaikkiaan viisi opiskelijaa päätti tehdä *Sijaisesta* oman opinnäytetyönsä. Tämä oli hyvin sitoutuneen, keskittyneen ja motivoituneen työryhmän kivijalka.

### **3.2.2 Taiteellisen suunnittelun vaiheita ja valintoja**

Tammikuussa 2023 aloitimme virallisen esituotannon. Projektimme eteni pilkulleen TAMKin ohjeistuksen mukaisessa aikataulussa. Medianomiopintoihin sisältyvät kurssit: Asiakas- ja opinnäytetyöprojektit 2 sekä Ohjauksen työpaja toimivat opetuksellisena tukena oppilaitoksen puolella. Ensimmäinen keskittyi enemmän projektin tuotantoprosessin käynnistämiseen, jälkimmäinen taiteelliseen ja erityisesti visuaalisten valintojen suunnitteluun. Molemmat kurssit antoivat arvokasta tukea ja apua suunnitteluun, mutta molemmilta olisin toivonut sitä vielä enemmän. Erityisesti ohjaamisen tuki oli harmillisen vähäinen. Sain ohjausta ja palautetta lähinnä kuvasuunnitteluun. Olisin toivonut lisäapua erityisesti roolittamiseen ja kuvauksiin valmistautumiseen ohjaajan näkökulmasta. Sain korvaamatonta lisäapua esimerkiksi kokeneelta apulaisohjaajalta Saku Sukselta.

Esituotannon aluksi piirsimme työryhmän kesken selvät vastualueet, jotka pitivät varsin hyvin koko projektin läpi. Minä vastasin ohjaajana taiteellisesta visiosta ja taiteellisen suunnittelutyön koordinoinnista. Halusin antaa mahdollisimman vapaat kädet kaikille tekijöille heti alusta, jotta kaikki kokisivat omistajuutta elokuvaa kohtaan. Lähestyin tehtävää samaan tapaan kuin urheilujoukkueen valmentamista. Minun tehtäväni oli pitää huolta siitä, että jokainen tiesi oman roolinsa, ja sen mitä häneltä odotetaan. On joukkueen tehtävä pelata; valmentaja pitää huolta siitä, että strategia ja suunta on kaikilla sama. Pidin saman asenteen koko projektin läpi ja vältin mikromanagerointia viimeiseen saakka.

Suunnittelua ohjasi kohtaamisen ja kohtaamattomuuden teema. Kun muut tarinan aikuiset keskittyvät joko muihin hommiin tai keskinäisiin suhteisiinsa, Ensio pysähtyy ja laskeutuu lapsen luo. Hän antaa aikaa lapselle ja kuuntelee. Kiinnitimme erityistä huomiota kohtauksiin, joissa elokuva pysähtyy ja hengittää. Keskustelimme työryhmän kesken niistä sekä muista asioista teeman ympärillä. Jatkuva dialogi ja kaikenlaisen informaation mahdollisimman sujuva liikkuminen olivat työryhmämme tärkeitä arvoja alusta saakka. Pyrkimyksistä huolimatta emme ihan parhaalla mahdollisella tavalla onnistuneet pitämään tiedonkulkua niin sujuvana, kuin olisimme halunneet. Olisimme tarvinneet jonkinlaisen tuotantokoordinaattorin hoitamaan asiaa. Nyt tuottajamme Iita Kymi jäi kovin yksin. Taiteellinen suunnittelu ei silti tästä kärsinyt.

Kuvasuunnittelu ja demokuvaukset veivät leijonanosan ajastani kevät-lukukaudella 2023. Palaveerasimme ja suunnittelimme ahkerasti kuvaaja Riku Seppälän kanssa, katsoimme klippejä meitä puhutelleista elokuvista ja jopa kokonaan Antonionin elokuvan *Yö* vuodelta 1961. Kuvasimme demomateriaalia uimahallilla ja koululla, kahdessa kuvauspaikassamme. Etsimme tulokulmaa kerrontatapaan, joka nojaisi pitkiin ja vahvoihin ottoihin. Halusimme välttää leikkaamista, koska leikkaukset katkovat aina tunnetta. Katsoja ikään kuin etäännyy pieneksi hetkeksi kuvan vaihtuessa. Meille oli tärkeää, että varsinkin kohtaus, jossa Ensio ja Jussi keskustelevat kahdestaan luokan lattialla, on rauhallinen ja keskittynyt.

Oli erityisen tärkeää, että leikkaaja Samuli Pöntinen oli mukana seuraamassa suunnittelua. Samuli kävi läpi kuvaamiamme demomateriaaleja ja leikkasi niistä testipätkiä. Kaikesta tästä oli apua, kun leikkasimme varsinaista elokuvaa. Samuli pystyi tekemään vapautuneemmin itsenäisiä päätöksiä, koska hän oli jo perillä siitä visiosta, mikä Rikun ja minun suunnittelutyössä oli lähtenyt muotoutumaan.

Kuvauksissa kuvasimme kaiken suunnitellun, vain muutamia kuvia jätettiin aikataulusyistä pois. Harjoittelu, testaaminen ja huolellinen suunnittelu kannattivat. Leikkauspöydällä ei ollut montaa hetkeä, jossa olisimme kaivanneet lisää kuvia, tai olisimme tuskailleet sen kanssa, että otot eivät onnistuneet teknisesti. Parannettavaa toki jäi; teimmehän monia asioita ensimmäistä kertaa. Siihen peilaten voimme olla tyytyväisiä suoritukseen.

Äänisuunnitteluprosessi oli erilainen. Aikatauluhaasteet ja elämän eri asioiden priorisointi estivät minua ja äänisuunnittelija Tuomas Hölsää paneutumasta samalla pietteillä asioihin. Monet valinnat, kuten musiikki ja tietyt efektit, jäivät viime tippaan. Olimme kuitenkin puhuneet elokuvasta yleisellä tasolla ja auttoi Tuomasta tekemään itsenäisiä päätöksiä. Tuomas oli Samulin tapaan alusta asti selvillä teemoista ja valinnoista kuvauksen ja leikkauksen suhteen. Puhuimme painotuksista ja merkityksistä. Halusimme välittää samaa tunnelmaa kuin kuvasuunnittelussa. Tuomas teki hienoa työtä, ja elokuva kuulostaa siltä, miltä halusimme: elävältä maailmalta.

Kaikkiin taiteellisen suunnittelun ja toteutuksen rooleihin ei ollut mahdollista löytää tekijöitä varhain. Medianomitutkinnon opetussuunnitelma ei erityisesti huomioi opinnäytetöitä siinä mielessä, että lyhytelokuvan tekemiseen tarvitaan aika paljon porukkaa monenlaisiin tehtäviin. Opetusohjelma on tiivis, ja opiskelija joutuu usein tekemään valintoja kuratoidun opetuksen ja projekteissa oppimisen väliltä. Tämä oli minun ja tuottajan tiedossa, joten pyrimme tekemään suunnittelua sillä oletuksella, että välttämättä kaikkiin tehtäviin emme tekijää saa. Onneksi tällaista tilannetta ei varsinaisesti taiteellisen toteutuksen kannalta päässyt syntymään. Esimerkiksi lavastaja ja puvustaja löytyivät vasta lähellä kuvauksia, mutta he antoivat oman hienon panoksensa ajanpuutteesta huolimatta. Olimme kuvaajan kanssa suunnitelleet kuvauspaikat ja kuvaamisen

toteutuksen niin, että tarpeen vaatiessa olisimme pärjänneet ilman sen ihmeempää lavastamista.

Annoin lavastajalle ja puvustajalle vielä vapaammat kädet kuin muille taiteellisesta suunnittelusta vastanneille. Viesti oli suurin piirtein: käyttäkää se aika, jonka haluatte ja pystytte uhraamaan, sillä tarkkuudella suunnittelemiseen, mikä tuntuu hyvältä. Olen jälkikäteen pohtinut, että olisin voinut toimia toisinkin: antaa käteen valmiin suunnitelman ja sanoa, että toteuttakaa tämä, koska aikaa on niukasti. Se olisi kuitenkin sotinut sitä työtapaa vastaan, jota olimme työryhmän kanssa alkaneet noudattaa. Niinpä he lukivat käsikirjoituksen, keskustelimme siitä yhdessä ja he tekivät itsenäiset suunnitelmansa. Puvustajan kanssa kävimme suunnitelmia jonkin verran läpi, lavastajan kanssa emme oikeastaan lainkaan. Aikaa oli vähän, ja päätin luottaa sokeasti siihen, että ymmärrämme toisiamme. Lavastaja hoiti itse asiassa myös rekvisiitan, mikä oli vähintään yhtä iso tehtävä. Joistakin rekvisiitan yksityiskohdista olisin mielelläni keskustellut, mutta kokonaisuudessaan koen, että riski kannatti. Elokuvasta tuli parempi, kun he toivat oman panoksensa siihen.

Elokuva kuvattiin toukokuussa 2023, jälkituotanto tehtiin syksyn aikana ja elokuva oli valmis vuoden 2024 helmikuussa. Leikkausprosessi oli sujuva. Leikkaaja Samuli Pöntinen pääsi nopeasti kiinni siihen visioon, mikä minulla elokuvasta oli. Tässä auttoi jo esituotantovaiheessa aloitettu keskustelu elokuvan aiheesta, teemasta ja sävystä. Myös opettajat katsoivat leikkausversioita, antoivat palautetta ja haastoivat tekemiämme valintoja. Samuli toimi myös jonkinlaisena suodattimena opettajien palautteen suhteen. Tätä ei ollut mitenkään suunniteltu, eikä se varmasti aina ollut paras vaihtoehtokaan, mutta minulla oli työharjoittelun vuoksi erittäin hankala aikataulu. Samuli teki leikkaamista itsenäisesti ja lähetti minulle versioita, joita kommentoin. Pidimme palaveriteita sekä etänä että kasvotusten. Istuimme leikkauskopissa yhdessä hyvin vähän. Erityisesti keskustelevat, samassa paikassa käydyt palaverit veivät kokonaisuutta hyvin eteenpäin. Valinnoista keskustellessa palasimme usein tarinan temaattiseen kokonaisuuteen ja viestiin. Se auttoi ratkaisemaan ongelmia ja kehittämään kokonaisuutta. En ollut ainoa dialogistamme inspiroitunut. Samuli teki oman opinnäytetyönsä kirjallisen osan ohjaajan ja leikkaajan välisestä kommunikaatiosta.

### 3.2.3 Näyttelijöiden ohjaaminen osana temaattista suunnitelmaa

Ohjaajan työn *Sijaisessa* voi jakaa karkeasti kahtia: aiemmin kuvattuun prosessiin, jossa elokuvan taiteellinen ja tekninen suunnitelma luodaan sekä näyttelijöiden ohjaamiseen. Jälkimmäinen prosessi alkoi roolituksesta, jota meillä hoiti erittäin ansiokkaasti Toivo Taivainen. Lähetimme hakuilmoituksia eri paikkoihin, ja saimme runsaasti vastauksia niin koulutetuilta ammattinäyttelijöiltä kuin innokkailta amatööreiltä. Kaikkiin rooleihin oli hyviä hakijoita, joista päätimme kutsua casting-kuvauksiin kolme jokaista roolia varten; pois lukien Jussin rooli, johon hakeneita lapsia halusimme nähdä usemman. Elokuvan hahmot ovat sen verran eri ikäisiä, että käytännössä ei ollut mahdollisuutta harkita ketään näyttelijää useampaan rooliin.

Roolituksessa kiinnitin huomiota ennen kaikkea kahteen asiaan. Ensinnäkin, näinkö näyttelijässä potentiaalia herättämään käsikirjoituksen hahmon henkiin, tai vielä hämärämmin: näinkö edessäni sen ja sen hahmon. Toinen oli käytännöllisempi ja projektin kokonaisuuden kannalta olennaisempi asia. Halusin roolittaa ihmisiä, jotka tuntuivat vahvasti tiimipelaaajilta, ja aidosti kiinnostuneilta tarinasta. Työryhmämme oli kokematon sekä ammattiosaamisen että yhteistyön näkökulmista. Halusin roolitusvalinnoilla vahvistaa me-henkeä ja välttää ottamasta sellaista riskiä, että valitsemani näyttelijä alkaa sekoittamaan työryhmän keskittymistä. Sekä projektin etenemisen että taiteellisen lopputuloksen kannalta koen, että valinnat menivät nappiin.

Kun roolitusvalinnat oli tehty, pääsin aloittamaan yhteistyön näyttelijöiden kanssa. Olin heihin yhteydessä puhelimitse ja kasvotusten, osan kanssa pystyimme jopa tekemään pieniä harjoituksia. Puhuimme heidän hahmoistaan tarinan ja teeman kontekstissa. Minulle oli tärkeää, että he ymmärsivät elokuvan tyylin ja sävyn, hahmojen logiikan ja saman viestin, josta olin työryhmänkin kanssa puhunut. Kaikkien näyttelijöiden kanssa en voinut valmistautua niin hyvin, kuin olisin halunnut. Oli aikataulullisia haasteita, joiden lisäksi jouduin uhraamaan aikaani monenlaiseen muuhun, mikä ei ollut suoranaisesti ohjaajan vastuualuetta. Elokuvan valmistelussa vain oli paljon erilaista hommaa, mikä oli pakko saada tehdyksi. Vähimmäistavoite kuitenkin täyttyi, kun koin, että jokainen näyttelijä tiesi, millaista elokuvaa ja roolia oli tulossa tekemään. Kuvauksissa

emme enää puhuneet hahmoista juurikaan vaan keskityimme näyttelijöiden väliseen työhön. Mielestäni onnistuin auttamaan toisia näyttelijöitä enemmän kuin toisia heidän roolisuorituksissaan. Tästä huolimatta voi todeta, että heistä jokainen hyötyi teemoja, sävyä, tyyliä ja alatekstiä käsitelleistä keskusteluistamme. Se antoi heille jotain, mihin tukeutua näytellessä.

### 3.2.4 Yhteenveto

Kuten kuvauksesta käy ilmi, on tarinan viestin pohtiminen ja siitä laajasti työryhmässä puhuminen tärkeä asia matkalla onnistuneeseen kokonaisuuteen. Se kiinnittää projektiin, motivoi ja auttaa luovissa ratkaisuissa. Se antaa yhden toimivan tavan keskustella siitä, mitä ollaan tekemässä, ja niistä valinnoista, joita elokuva tarvitsee. Se oli tärkeä askel matkalla siihen, minkä kirjoittajana koen *Sijaisen* ytimeksi.

### 3.3 Sijaisen ydin

Tarinan aiheeksi alkoi jo varhain muodostua lapsen ja aikuisen kohtaaminen laajemminkin kuin vain opettajan ja oppilaan pienenä hetkenä pulpetin alla. Pulpetin alle ryömineen lapsen, Jussin, ympärille syntyi muita hahmoja, jotka eivät osanneet auttaa poikaa, kukin omista syistään. Yhtenä yleisenä ilmiönä tähän vaikuttivat rajat, joita kasvattajat vetävät toistensa ja lapsen välille. Äiti vastaa asioista kotona, opettaja koulussa, valmentaja treeneissä. Selvien fyysisten rajojen lisäksi on kuitenkin myös vaikeammin hahmotettavia rajoja: kenen vastuulla on esimerkiksi lohduttaa tai opettaa arvoja? Kenties kaikkien, mutta tuskin samoilla painotuksilla tai kaikissa tilanteissa. Tarinan aikuiset vetävät tässä kohtaa selvät rajat, erityisesti suojellakseen itseään. Kun riitaisaa eroa läpikäyvä äiti ei pysty antamaan pojalleen riittävää huomiota, kukaan ei ole jakamassa taakkaa. Tässä vaiheessa tarinan päähenkilö, sijaisopettaja Ensio, astuu kuvaan, ja polvistuu pojan luokse lattialle. Hän päättää auttaa, mutta menee innostuessaan liian pitkälle. Ensio astuu rajojen yli, ruutunsa ulkopuolelle, ja aiheuttaa selkkauksen pienessä kunnassa.

Valmista elokuvaa katsoessa käsikirjoittaja-ohjaajana jään pohtimaan sen teemaa. Koen, että se kysyy katsojalta, miten pitkälle pitää mennä tehdäkseen oikein, vaikka se olisi näennäisesti väärin. Elokuva asettuu empatian puolelle. Lapsen auttaminen on tärkeämpää kuin oman selustan turvaaminen. Ollaan siis klassisen oikea-väärä-asetelman äärellä. Toinen merkittävä teema on kohtaaminen ja kohtaamattomuus. Tarinan aikuiset eivät kohtaa toisiaan ihmisinä rakentavassa ja arvostavassa hengessä. Maailma on toksinen huhuineen ja kiusaamisineen. Mikä pahinta, lapsen erityistarpeet unohtuvat. Valmistellessamme elokuvaa puhuimme työryhmän sisällä kohtaamisesta ja pysähtymisestä, kuuntelemisesta ja juoruamisesta sekä rajoista ja ruuduista, joita ihmiset ympärilleen vetävät. Voi siis sanoa, että ydin oli läsnä alusta asti, vaikka emme analysoineet sitä kovin metodologisesti.

Ylläoleva pohdinta pohjaa havaintoihini tosielämästä. Kaikilla hahmoilla ja tapahtumilla on jonkinlainen esikuva tai jopa joukko esikuvia. Jokaisessa on myös ripaus minua itseäni. Tällainen omalla tavallaan rikki mennyt maailma sekä siihen saapuva, hyvää tarkoittava ulkopuolinen on mielestäni se ydin, jota vasten adaptaatiota pitää peilata. Jos adaptaatiossa välittyvät auttamisen ja sortamisen, välinpitämättömyyden ja välittämisen sekä itsekkyyden ja epäitsekkyyden ristiriidat, voidaan katsoa, että ydin tulee huomioiduksi. Tarina tuntuu samalta, vaikka suurin osa sen palasista olisi vaihdettu.

### **3.4 Sijaisen adaptaatiomahdollisuuksia**

MPM-metodissa käytetään kolmea adaptaatiolinssiä, jotka olen esitellyt luvussa 2. Ne ovat hahmot, maailma ja aika. Tutkin seuraavaksi *Sijaista* näiden adaptaatiolinssien läpi ja tarkastelen erilaisia adaptaatiomahdollisuuksia. Kiinnitän erityistä huomiota siihen, että adaptaatioaihiot sisältäisivät aiemmin määrittelemäni ytimen.

#### **3.4.1 Adaptaatiolinssi: hahmot**

*Sijaisessa* on kuusi hahmoa. Päähenkilö Ensio, pulpetin alla istuva poika Jussi, koulun rehtori, Jussin uimavalmentaja, Jussin äiti ja uimahallin respan työntekijä

Martti. Jokaisesta heistä voi tehdä pidemmän adaptaation päähenkilön. Jokaisen näkökulma avaa uusia tapoja käsitellä elokuvan aiheita ja teemoja. Näkökulmaa vaihtamalla voi myös muuttaa käsittelytapaa.

Ensio on nuori ja innokas opettajanalku. Hän on ensimmäisessä opettajantyössään ja joutuu kohtaamaan todellisen koulumaailman. Lyhytelokuva keskittyy vain yhteen tapaukseen ja jättää huomiotta kaiken muun, mitä opettajantyö pitää sisällään. Ension idealismi vs. työn realismi antaa paljon mahdollisuuksia kasvattaa nuoren sijaisen tarinaa ja kutoa Jussin ja Ension kohtaamisen ympärille laajempaa ihmissuhteiden verkkoa. Tämä lienee ilmeisin adaptaatiotapa tälle tarinalle.

Jussi katsoo maailmaa lapsen näkökulmasta ja lapsen keinoin. Hän ei ymmärrä aikuisten välisiä valtapelejä, tunne byrokraattista työmaailmaa tai käsitä kaikkia niitä paineita, joita hänen äitiinsä kohdistuu. Jussi on rehellinen ja suora kuten lapset yleensä. *Sijaisen* maailmaa voi alkaa tutkia Jussin silmien läpi ja paljastaa monimutkaisten ja hämärien ihmissuhteiden ja valtarakenteiden alta jotain, mitä aikuiset eivät näe.

Rehtori johtaa koulua, joka on aliresursoitu niin rahallisesti kuin työvoiman puolesta. Sijaiset vaihtuvat, hallinnollista työtä kasaantuu, opetussuunnitelmat uudistuvat ja vaativat milloin minkäkin muotivirtauksen mukaisia muutoksia opetuksen järjestämiseen. Jos rehtorista tekee päähenkilön, voi hänen eteensä marssittaa sijaisten armeijan ja pöydälleen kaataa uudistusten vuoren. Kenet ja miten ylityöllistetty voi kohdata? Millaisia kohtaamisia aikuisten ja lasten välillä rehtori näkee Ension ja Jussin lisäksi?

Uimavalmentaja on elokuvassa varsin toksinen ja epämiellyttävä hahmo. Rosot antavat kuitenkin kurkistusaukkoja hahmon sisälle. Hän on jumissa pienellä paikkakunnalla, ilman kumppania tai merkitystä tuovia asioita. Valmentamisesta on tullut ainoa asia, johon hän kiinnittyy, vaikkei hän sitäkään tee kunnolla. Tällainen hahmo on helppo johdattaa tilanteisiin, joissa kohtaamattomuus tuottaa draamaa. Hän voi saada jostain kiinni, jolloin tarinasta tulee antisankarin uudelleen syntymän trooppi. Tai hän voi tehdä jatkuvasti isompia virheitä, jolloin

seuraamme tragediaa. Ehkä Ension kohtaaminen uimahallilla on käännekohta hänen tarinassaan, ehkä vasta lähtölaukaus kaikelle.

Jussin äiti on saanut poikansa nuorena, eronnut, mennyt uudelleen naimisiin ja on eroamassa uudestaan. Kylällä hänelle naureskellaan, kun miehet ovat vaihtuneet. Jää katsojan tulkinnan varaan, kuinka aktiivista ja minkä tyyppistä seuraelämää äiti on viettänyt. Elämä ei ole helppoa, eikä kylän huhumylly tee siitä yhtään helpompaa. Fokuksen vaihtaminen siihen, millaisen maailman Jussin äiti näkee ja miten hän siinä selviytyy antaa uudenlaisen näkökulman *Sijaisen* maailmaan. Erityisen mielenkiintoinen ajatusleikki on: miten tilanne, jossa joku muu hoitaa äidin kasvatustehtävää hetkellisesti, vaikuttaa hahmon elämään, toimintaa ja jopa arvoihin?

Martti pyörittää uimahallin respaa ja kylän huhumyllyä. Hän on aitiopaikalla seuraamassa tapahtumia ja hämmentämässäkin niitä. Martista saisi esimerkiksi keskushenkilön episodimaiseen elokuvaan, jossa erilaiset kohtaamiseen ja kohtaamattomuuteen perustuvat tarinat risteäisivät: vaikkapa kaikki yllämainitut tapaukset. Martin kaltainen hahmo voi yhtä hyvin pitää kylän huoltoasemaa tai suuremman kaupungin kuppilaa, jossa alueen ihmiset tapaavat. Hän on sivusta seuraaja, jota itseään ei kummemmin kohdata. Tämä voi vaikuttaa hahmoon, tai sitten ei.

### **3.4.2 Adaptaatiolinssi: maailma**

*Sijaisen* maailma on pienen suomalaisen kunnan mielenmaisema. Kaikki tuntevat kaikki, ulkopuolisiin suhtaudutaan epäilevästi tai uteliaasti ja yksityisyyttä on niukasti. Kouluun on vaikeaa saada pitkäaikaisiin työsuhteisiin opettajia, ja sen rehtori on ylityöllistetty. Harrastusmahdollisuuksia on vähänlaisesti. Ihmisen on vaikeampaa kehittää itseään kuin kaupungissa. Kun paikalle saapuu ulkopuolinen, järkky status quo herkästi.

*Sijaisen* maailmaan on mahdollista sijoittaa aivan muita hahmoja, kunhan niiden tietyt ominaisuudet säilytetään. Ylityöllistetty rehtori voi olla yhtä hyvin vaikka nuori nainen tai pian eläköityvä mies. Hän voi yrittää parhaansa mukaan selvittää

kaikista haasteista tai jättää hommat oman onnensa nojaan ja karata kalalle. Ehkä kylän ylpeys ei ole uimahalli vaan curlinghalli tai Suomen pisin jääautorata.

Kysymys lasten kasvattamisesta ja kasvattajille asetettavista rajoista voidaan perata monenlaisissa yhteyksissä. Elokuva voi vaikka liikkua kahdessa aikatasossa. Esimerkiksi tapahtumissa *Sijaisen* aikana ja neljäkymmentä vuotta aikaisemmin, kun rehtori oli itse sijaisena samassa koulussa, ja joutui selviämään samanlaisessa maailmassa. On kuitenkin tärkeää säilyttää kasvattajien erilaiset hahmot ja roolit sekä lapset, joita kasvatetaan, vaikka työnkuvat vaihtuisivat.

Lyhytelokuva *Sijainen* on näkökulmasta riippuen joko komediallinen draama tai draamallinen komedia. Itse olen luonnehtinut sitä klassiseen tyyliin myös tragikomediksi. Komedia antaa vapautta käsitellä hankalia asioita, mutta toisaalta se vapauttaa ikävistä tunteista. *Sijaisen* ydin ei ole asioille nauramisessa. Jonkinlaista liioittelua lienee pakollista pitää mukana, mikä johtaa komediallisuuden mukana oloon. Tyyllilajia on kuitenkin mahdollista säätää. Adaptaatiosta voi tehdä vakavamman draaman, joka ottaa suuremmin kantaa yhteiskunnallisiin asioihin, kuten äidin kohteluun yhteisössä, aliresursoituun kouluun, lasten asemaan tai kuntapolitiikan mielivaltaisuuteen ja kähmintään. Adaptaatio voi toisaalta korostaa muita tarinan olemassa olevia puolia. Esimerkiksi pieneen yhteisöön saapuva ulkopuolinen, joka saa aikaan muutoksia yhteisön sisällä, mutta jatkaa lopulta matkaa, on westernille tyypillinen tarinankaari. *Sijaisen* maailmaan on täysin mahdollista kirjoittaa moderni lännenelokuva, joka kommentoi samoja asioita ja pitää huumorin mukana kerronnassa. Tyyllilajin muokkaaminen ja tyyllittely sinällään on aina uhka ja mahdollisuus. Se vaatii erityistä huomiota ja herkkyyttä pitää alkuteoksen ytimestä huolta.

### **3.4.3 Adaptaatiolinssi: aika**

*Sijaisen* tarina tapahtuu reilun viikon kuluessa. Ensimmäinen viikko Ensiolta menee luokan riehuminen kanssa. Toisella viikolla hän saa yhteyden Jussiin, ja jo parin päivän päästä joutuu pakkaamaan tavaransa. Ensiön tarinaa voi syventää keskittymällä tiettyihin kohtiin. Sen sijaan, että kertoo tarinan kronologisesti, voi keskittyä hetkiin uimahallissa tapahtuvan selvittelyn ja

seuraavan aamun välillä. Mitä kaikkea pienessä kunnassa tapahtuu illan, yön ja aamun aikana? Mitkä kaikki seikat vaikuttavat siihen, että rehtori väittää, ettei Ensio voi jatkaa? Mitä Ensio tekee? Mitä Jussin kotona tapahtuu? Tässä adaptaatioaihiossa on mahdollista palata takaumin lyhytelokuva *Sijaisen* tapahtumiin.

Toinen vaihtoehto on ottaa tarina ja hahmot, mutta unohtaa juoni sellaisena kuin se *Sijaisessa* on. Ensio voi tulla esimerkiksi koko vuodeksi kuntaan sijaiseksi, eikä pääse pois, vaikka tahtois. Kouluvuoden puuduttava eteneminen, tuttu kiertokulku, asettaa raamit, joiden sisällä voi kertoa vaikka elliptisen, vähemmän juoneen nojaavan tarinan, joka kuitenkin esittää samoja kohtaamiseen ja kohtaamattomuuteen, kasvattamiseen ja oikein tekemiseen liittyviä kysymyksiä.

Kolmas adaptaatioesimerkki on kertoa tarinaa samasta kunnasta tai henkilöistä joltain aivan toiselta ajalta. Rehtorin alkutaipaleesta koulun johtajana. Ajoista kunnassa juuri ennen Ension saapumista tai heti sen jälkeen. Millaista aukkoa Ensio on tulossa täyttämään, tai millaisen hän jättää jälkeensä? Kuinka suuri merkitys Ensiolla on muille ihmisille ollut? Voimme myös lähteä Ension matkaan ja tutkia, miten hänen opettajan uransa eteni, mihin hän päätyi ja miten elämä järjestyi? Ensio voi tarinassa palata muistelemaan *Sijaisen* tapahtumia.

Eräs mielenkiintoinen hahmotelma on tilanne, jossa Ensio palaa samaan kuntaan vuosia myöhemmin. Nyt hän on jonkin verran vanhempi ja kokeneempi ja tietää, millaiseen paikkaan on tulossa. Miten muut suhtautuvat? Millaisia kohtauksia ja ihmissuhteita tällä kertaa syntyy? Millainen opettaja Ensio on silloin? Jos hän on kyynistynyt, voi Jussin ja muiden uudelleen kohtaaminen kasvattaa häntä. Jos hän on kulkenut oman tiensä, voi hän tulla muuttamaan asioita tarkoituksella, kuten Robin Williamsin esittämä kirjallisuuden opettaja John Keating elokuvassa *Kuolleiden runoilijoiden seura*.

## 4 POHDINTA

Lyhytelokuvan adaptoiminen pitkäksi elokuvaksi on monivaiheinen prosessi, jossa on otettava huomioon sekä adaptoimisen vaatimukset että lyhytelokuvan ja pitkän elokuvan erot. Onnistunut adaptaatio säilyttää jotakin tunnistettavaa ja tarinalle oleellista muodon muuttuessa toiseen. Toisaalta on muistettava, että pitkä elokuva rakentuu usein draamallisesti erilailla kuin lyhyt. Käsikirjoittaja tarvitsee ymmärrystä, osaamista ja työkaluja selvittääkseen haasteesta.

Lähdin tutkimaan tässä tutkielmassa, kuinka hyvin McCannin MPM-metodi soveltuu oman lyhytelokuvan adaptoimiseen pitkäksi elokuvaksi. McCann itse lupaa, että se tarjoaa ytimen, johon adaptaatioita voi peilata, sekä luo kriittistä etäisyyttä lähdemateriaaliin. Testattuani metodia lyhytelokuvaani *Sijainen*, voin todeta, että ainakin minun tapauksessani molemmat väitteet pitivät paikkansa.

MPM-metodi antaa luovaa vapautta tutkia mahdollisuuksia adaptoida tarinaa toiseen muotoon. Se vapauttaa tutkimaan tarinan eri osia ja tasoja. *Sijaisen* muuttaminen pidempään muotoon ydintä uhraamatta vaikuttaa metodin avulla paitsi mahdolliselta myös mielenkiintoiselta ja innostavalta haasteelta. Ideoinnin jälkeen koen, että samasta pienestä tarinasta voi adaptoida useammankin elokuvan. Tai vaihtoehtoisesti voi ajatella, että yhdistelemällä syntyneitä aihioita, voi synnyttää rikkaamman ja monitasoisemman tarinan, kuin vain yhtä adaptaatiolinjaa seuraamalla

*Sijaisen* tuotantoprosessiin kuului oleellisena osana sen viestistä ja teemoista keskusteleminen tuotantoryhmän sisällä. Tätä opinnäytetyöraporttia kirjoittaessani huomasin yhtäläisyyksiä niiden keskustelujen ja ytimen analysoinnin välillä. Kenties ydin on kirjoittajalle aina olemassa oleva osa tarinaa, vaikei sitä tietoisesti analysoisi, määrittäisi ja työstäisi. Tämän yhteyden ympärillä voisi olla oman tutkimuksensa ainekset.

Adaptaatiolinssit ovat mainio ideoinnin väline etsittäessä tapoja adaptoida lyhytelokuvaa pidemmäksi elokuvaksi. Esitellyt esimerkit ja hahmotelmat pitkän elokuvan perustaksi on tuotettu nopeasti, eikä niitä ole kehitelty eteenpäin. Tuotettu materiaali on epätasaista ja monimuotoista, mutta jo yhden ideoinnin

perusteella näkee, että potentiaalisia adaptaatiomahdollisuuksia on runsaasti. Ytimen hahmottaminen ja identifiointi on tärkeä työkalu adaptaatiolinssien rinnalle. Kirjoittajalla on turvallisempi olo tuottaa yllättäviä ja kauempaa haettuja ideoita, kun niitä voi peilata ytimeen. Tarina Martista pyörittämissä pokeririnkiä uimahallin takahuoneessa sisältää saman hahmon ja maailman, mutta adaptaation näkökulmasta jotain oleellista puuttuu, vaikka jutusta tulisikin hauska.

McCann on kehittänyt metodia nimenomaan pitkiä TV-sarjamuotoja silmällä pitäen. Niiden kehittelyyn se varmasti parhaiten soveltuukin. Elokuva, parituntinenkin, on kuitenkin tiukasti rajattu kokonaisuus. Pitkän elokuvan kehittelyssä adaptaatiolinssit toimivat aivan yhtä hyvin, mutta niiden avulla synnytettyä materiaalia joutuu uudelleen rajaamaan huomattavasti enemmän. Uskon, että TV-sarjan maailmaa ja tarinoita luodessa metodi on vielä käyttökelpoisempi.

Lyhytelokuvan adaptoimisesta ei ole kirjoitettu kovinkaan paljon. Taustalla lienevät käsitykset adaptaatiosta nimenomaan kirjallisen teoksen muuttamisena audiovisuaaliseen muotoon. Toisaalta lyhytelokuvaa adaptoi pitkään muotoon tavallisesti sama tekijä, mikä tulkitaan usein saman teoksen laajentamiseksi. Kulttuurisen adaptaation teorian puitteissa kyseessä on kuitenkin adaptaatio siinä missä klassisen kirjallisuuden elokuvaksi muuntaminenkin. Näin ollen siitä toivoisi kirjoitettavan enemmän.

Tämä tutkielma antaa yhdenlaisen näkökulman oman työn adaptointiin sekä lyhytelokuvan adaptoimiseen pitkäksi elokuvaksi. Se pyrkii osaltaan tarjoamaan apua aloitteleville tekijöille sekä ajattelumallina että konkreettisenä työkaluna. Jokaisella tekijällä, kirjoittajalla ja ohjaajalla on oma ainutlaatuinen tapansa katsoa maailmaa, tehdä havaintoja ja esittää niitä elokuvamuodossa. Lyhytelokuvan aihe, temaattinen kysymys ja muu ydin voivat hyvin kantaa pidempääkin tarinaa. Elämme ajassa, jossa pitkiä TV-sarjakokonaisuuksia suorastaan janotaan. Myös tätä näkökulmaa silmällä pitäen on hyvä hallita adaptatiivista ajattelua ja tutkia omia lyhytmuotoisia töitä. Seuraavan suuren kotimaisen sarjan ydin saattaa jo olla jossain muodossa olemassa.

## LÄHTEET

Batty, C., Taylor, S., Sawtell, L. and Conor, B. 2017. Script development: Defining the field, *Journal of Screenwriting*, 8:3, 225–47, doi: 10.1386/jocs.8.3.225\_1

Batty, C., O’Meara, R., Taylor, S., Joyce, H., Burne, P., Maloney, N., Poole, M., and Tofler, M., 2018. Script development as a “wicked problem”. *Journal of Screenwriting*, 9:2, 153–74, doi: 10.1386/jocs.9.2.153\_1

Bluestone, G. 1957. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins UP. Print.

Brady, B. 1994. *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin: University of Texas Press.

Cantell, S. 2011. Timantiksi tiivistetty. Kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa. Jyväskylä: Bookwell Oy.

Cooper, P. & Dancyger, K. 2005. *Writing the short film*. Burlington: Elsevier Focal Press.

Corrigan, T. 2017. Defining Adaptation, teoksessa Thomas Leitch (toim.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford Handbooks. Verkkojulkaisu. Viitattu 13.1. 2024.  
<https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.1>.

Cutchings, D. 2017. Bakhtin, Intertextuality and Adaptation, teoksessa Thomas Leitch (toim.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford Handbooks. Verkkojulkaisu. Viitattu 13.1. 2024.  
<https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.4>.

Field, S. 1994. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bantam Dell.

Fryer, L. 2018. Screenwriting, adaptation and reincarnation: Ruth Praver Jhabvala’s self-adapted screenplays. *Journal of Screenwriting*, 9:1, 57–71, doi: 10.1386/jocs.9.1.57\_1

Hutcheon, L. 2013. *A Theory of Adaptation*. London: Taylor & Francis Group. Verkkojulkaisu. Viitattu 16.1. 2024. ProQuest Ebook Central.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=101>

McCann, B. 2023. The Metempsychosis method: A Framework for Self-adaptation. *Makings Journal* vol 4. Issue 1. Verkkojulkaisu. Viitattu 16.1. 2024.  
<https://makingsjournal.com/the-metempsychosis-method/>

Merriam-Webster. “Metempsychosis.” Merriam-Webster.com Dictionary. Verkkojulkaisu. Viitattu 16.1. 2024. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/metempsychosis>.

Munroe, R. 2009. *How not to make a short film*. New York: Hyperion.

Sijainen. 2024. Opinnäytetyöelokuva. Kesto 16 min 43 s. Käsikirjoittaja ja ohjaaja, Simo Ritari; tuottaja, Iita Kymi; kuvaaja, Riku Seppälä; leikkaaja, Samuli Pöntinen; äänisuunnittelija ja säveltäjä, Tuomas Hölsä; apulaisohjaaja Rosa Syndberg; valaisija, Hilla Karjalainen; lavastaja, Apa Heikkinen; puvustaja, Ella Peltoniemi. Ensiesitys Tampereen elokuvajuhlat Kino-TAMK maaliskuu 2024. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu.

Seeger, L. 1992. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Holt Paper backs.

Tieteentermipankki. 2024. Filosofia: olemus. Verkkójulkaisu. Viitattu 16.1. 2024. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:olemus>



