

Tuomo Ala-Kojola

Proosahenkilön adaptointi elokuvahahmoksi

Novellihahmo käsikirjoittajan tulkintojen ja dramaturgian kourissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi (AMK)

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

29.3.2017

Tekijä(t) Otsikko	Tuomo Ala-Kojola Proosahenkilön adaptointi elokuvahahmoksi
Sivumäärä Aika	45 sivua + 2 liitettä 29.3.2017
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	käsikirjoitus
Ohjaaja(t)	Lehtori Timo Lehti
<p>Tämän työn tarkoituksena oli tarkastella kaunokirjallista henkilöahmoa osana elokuva-adaptaation käsikirjoittamista. Keskeisimpänä kysymyksenä on, mitkä asiat vaikuttavat proosahenkilön säilymiseen tai muuttumiseen matkalla elokuvan hahmoksi. Työhön kuuluu myös teososa, joka on kohtausluettelomuotoon kirjoitettu elokuva-adaptaatio tekijän aiemmin kirjoittamasta Etätyöviikko-novellista.</p> <p>Tutkimuksessa käsitellään henkilöahmoa niin kirjallisuustutkimuksen kuin elokuvakäsikirjoittamisen näkökulmasta. Kirjallisuustutkimuksen kautta on tarkasteltu kaunokirjallisen henkilöahmon tulkitsemista. Elokuvahenkilöahmoa on lähestytty käsikirjoittamisoppaiden näkökulmasta, jonka kautta on lyhyesti esitelty myös adaptaation erityispiirteitä. Etätyöviikkonovellista tehtyä elokuva-adaptaatiota on tarkasteltu henkilöahmon säilymisen ja muuttumisen näkökulmasta.</p> <p>Proosahenkilö on sanoista muodostuva representaatio, joka perustuu lukijan tekemiin tulkintoihin. Eri aikakausien ja tyylilajien kirjallisuudessa on suurta vaihtelua siinä, kuinka henkilöahmo on rakennettu, minkä vuoksi kaunokirjallisen henkilöahmon rakentumisessa lukijan tulkinnalla on erilainen rooli. Elokuvahenkilön keskeisimpiä ominaisuuksia on rakentua elokuvan dramaturgian ympärille, minkä vuoksi elokuva-adaptaatioita tehtäessä henkilöahmoa täytyy olla valmis muokkaamaan kunkin elokuvan tarinan ehdoilla. Proosahenkilö voi olla moniin suuntiin resonoiva ja vain sisäisten konfliktien kanssa kamppaileva, mutta elokuvahahmolle on tärkeää kohdistua ulkoisiin konflikteihin ja päämääriin, joiden kautta elokuvahenkilön ydin määrittyy. Adaptaatioprosessissa käsikirjoittajan täytyy olla valmis keksimään tai poistamaan henkilöahmon ominaisuuksia elokuvan dramaturgian tarpeiden mukaan.</p>	
Avainsanat	adaptaatio, henkilö, käsikirjoittaminen, elokuva, kirjallisuus

Author(s) Title	Tuomo Ala-Kojola Adaptation of a Prose Character to a Movie Character
Number of Pages Date	45 pages + 2 appendices 29 March 2017
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Screenwriting
Instructor(s)	Timo Lehti, Lecturer
<p>The purpose of this thesis was to study a prose character in process of screenwriting adaptation. The main question was what aspects influence how a prose character changes or remains in a process to become a movie character. One part of this thesis is a beat sheet of a film adaptation, based on the writer's short story Etätyöviikko (a Week at Remote Work).</p> <p>In this thesis, characters have been examined through literary study and theory of screenwriting. Literary study has been used to analyze how the prose characters could be interpreted. Movie characters have been examined by the point of view of screenwriting guidebooks. Screenwriting guidebooks have also been a source for examine the special qualities of adaptation, especially attitude towards a source text. From the film adaptation of short story Etätyöviikko has been analyzed; moreover, the question about how the prose character has remained the same or changed.</p> <p>A prose character is a representation, which is based on words and interpretation by readers. In literature, there is a wide variation between different times and styles how the character has been formed, which affects a role of the readers how they interpret characters and build characters in their minds. For a movie character, one of the most important quality is that it is formed around a movie's dramaturgy. Moreover, a question arises why the screenwriter of a film adaptation has to be ready to adjust the character to the story of a movie. A character in literature can be oriented towards different directions and struggle just with inner conflicts but for a movie character it is important that it is oriented to outer conflicts and goals, which helps to define what a movie character is in essence. When making a film adaptation, a scriptwriter must be ready to create or remove the character's qualities based on the needs of dramaturgy of a movie.</p>	
Keywords	Adaptation, character, screenwriting, movie, literature

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Henkilöhahmo kirjallisuudessa	2
2.1	Proosahenkilö ihmisen representaationa	2
2.2	Proosahenkilön ominaisuudet	3
2.3	Proosahenkilön ominaisuuksien esille tuominen	6
2.4	Proosahenkilön moniulotteisuus	7
2.5	Proosahenkilön kehittyminen ja muuttuminen	9
2.6	Proosahenkilön sisäisen maailman kuvaus	9
2.7	Proosahenkilön puheen ja ajattelun kuvaus	10
3	Henkilöhahmo elokuvassa	11
3.1	Elokuvahahmon määrittäminen tarinassa ja toiminnassa	12
3.2	Elokuvahahmon ominaisuudet ja kolmiulotteisuus	13
3.3	Elokuvahahmon esittely eli ekspositio	14
3.4	Elokuvahahmon muutos ja kaari	15
3.5	Elokuvahahmo tavoitteellisena toimijana	16
3.6	Elokuvahahmo ja dialogi	18
3.7	Kertojaääni henkilöhahmon avaajana	21
3.8	Henkilöhahmon nonverbaaliset eleet	22
4	Adaptaation erityispiirteitä käsikirjoitusoppaiden mukaan	23
5	Kaunokirjallisen hahmon adaptoiminen elokuvahahmoksi	27
5.1	Etätyöviikko-novellin esittely	27
5.1.1	Novellin tarina	27
5.1.2	Novellin päähenkilö faktuaalisesti	28
5.1.3	Novellin henkilö kaunokirjallisena konstruktiona	29
5.1.4	Novellin henkilön konfliktitasot	32
6	Novellihahmon muuttuminen adaptaatioprosessissa	33
6.1	Henkilöhahmo tarinan muutoksessa	34
6.2	Elokuvahahmon ominaisuuksien ratkaiseminen	37
6.3	Henkilöhahmon muutoksen adaptoituminen	39
6.4	Puheen adaptointi ja kertojaäänänen mahdollisuudet	40
7	Yhteenveto	42

Liitteet

Liite 1. Etätyöviikko-novelli (Liite salattu)

Liite 2. Etätyöviikko-elokuvan kohtausluettelo (Liite salattu)

1 Johdanto

Tässä työssä tarkastelen proosahahmon adaptoimista elokuvan henkilöahmoksi. Tarkastelen aihetta sekä teoriakirjallisuuden kautta että adaptoimalla novellista lyhytelokuvan kohtausluettelon, josta analysoin proosahenkilön muuttumista elokuvahahmoksi.

Proosahenkilön adaptoiminen elokuvahahmoksi kiinnostaa minua niin proosan kuin elokuvan kirjoittajana. Tässä työssä voin tarkastella näiden molempien kirjoittamisen lajityyppien keskeistä osatekijää: henkilöahmoa. Yritän löytää vastauksia siihen, mitkä ovat keskeiset yhtäläisyydet ja eroavaisuudet kahden tekstilajin välillä henkilöahmon suhteen. Tärkeimpänä kysymyksenä kuitenkin on, millaisia muutoksia tai täydennyksiä proosahahmo joutuu kohtaamaan adaptointiprosessissa tullakseen draamallisesti kiinnostavaksi ja toimivaksi elokuvahahmoksi.

Kiinnostavaksi tutkimusmatkan minulle tekee myös se, että adaptoin lyhytelokuvakäsikirjoituksen omasta novellistani, joten joudun tarkastelemaan analyttisemmin ja syväluotaavammin aiemmin luomaani tekstiä ja hahmoa. Lisäulottuvuuden tähän tarkasteluun luo se, että voin hyödyntää aiemmin suorittamani kirjallisuuden opintojen teoriapohjaa, jota vasten en ennen ole peilannut omaa tekstiäni.

Tässä työssä vanha tekstini näyttäytyy minulle siis kahdella tavalla. Aiemmin luomani on sekä tieteellisemmän purkamisen kohteena että myös ponnistusalueena uuden luomiselle. Uskon, että vanhan novellini käyttäminen tuo tälle työlle lisäarvoa siinä, että minulla on kirjoittajan näkökulma niin lähtötekstiin kuin uuteen, syntyvään tekstiin eli novellista syntyvään käsikirjoitukseen.

Tutun tekstin käyttämisen lähtökohta voi tuoda tarkasteluun myös subjektiivista sokeutta. Lisäksi adaptoinnille hedelmällisempänä lähtökohtana voisi toimia esimerkiksi novelli, joka kuuluisi kirjallisuuden kaanoniin. Nyt lähtötekstinä on julkaisematon tekstini, jonka kirjallisia ansioita ei ole erityisesti koeteltu. Uskon silti, että kahden eri tekstilajin oma-kohtainen kirjoittajanäkökulma on suurempi etu kuin yllä kuvatut mahdolliset haitat ja puutteet.

Seuraavissa kahdessa luvussa käsittelen teoreettista pohjaa henkilöihahmon tarkaste- luun niin kirjallisuudessa kuin elokuvassa. Pysin vastaamaan kysymyksiin, miten henki- löihahmot rakentuvat kirjallisuudessa ja elokuvassa sekä millaisia yhtäläisyyksiä ja eroa- vaisuuksia näillä kahdella tekstilajilla on henkilöihahmon rakentumisen suhteen.

Henkilöihahmon teoreettisen käsittelyn jälkeen käsittelen lyhyesti käsikirjoittamisoppai- den suhtautumista adaptaatioon. Tarkastelen etenkin sitä, kuinka oppaat näkevät alku- peräisen kaunokirjallisen tekstin ja käsikirjoituksen suhteen.

Lopuksi esittelen teososana tekemäni kohtausluettelon adaptaatioprosessia henkilöihah- mon rakentumisen kannalta. Puraan alkuperäisen Etätyöviikko-novellin rakenteen ja hen- kilöihahmon ja avaan henkilöihahmon rakentumiseen liittyviä valintojani käsikirjoituksen tekovaiheissa.

2 Henkilöihahmo kirjallisuudessa

Tässä luvussa tarkastelen kirjallisuuden henkilöihahmojen rakentumista kirjallisuustie- teen näkökulmista. Avaan, millaisia ulottuvuuksia ja elementtejä kaunokirjallisissa hen- kilöihahmoissa on. Pysin tarkastelemaan sitä, millaisia kerroksia adaptaatiota tekevä kä- sikirjoittaja henkilöihahmoja tutkiessaan kohtaa.

En ensisijaisesti erittele sitä, millaisia kerrontateknisiä ratkaisuja henkilöihahmon raken- tamiseen kirjallisuudessa käytetään vaan huomion kohteena on, mitä kaunokirjallisesta henkilöihahmosta voi olettaa löytävänsä. Toisin sanoen pyrin purkamaan esiin sitä, mitä tasoja ja elementtejä henkilöihahmossa on ennen adaptaatioprosessiin lähtemistä.

2.1 Proosahenkilö ihmisen representaationa

Yksinkertaistetusti voisi ajatella, että kaunokirjalliset henkilöihahmot ovat ihmisiä, joita kirjallisuudessa kuvataan. Asia monimutkaistuu kuitenkin jo siinä, etteivät henkilöihahmot aina ole edes ihmisiä, vaan ne voivat olla myös eläimiä, fantasiahahmoja tai ihmisen ja koneen sekoituksia. (Käkelä-Puumala 2014, 240.)

Edellistä mutkikkaampaa on se, että vaikka henkilöahmo käsitettäisiinkin ihmiseksi, henkilöahmosta puhuttaessa viitataan sarjoihin kirjaimia ja tekstinkappaleita, ei ihmiseen varsinaisesti. Henkilöahmo ei ole siis ihminen sinänsä vaan ihmistä representoiva eli esittävä hahmo. Tämä representoitavuuden vuoksi hahmon tulkitseminen edellyttää lukijalta tiettyä sopimuksenvaraisuutta ja tiettyjen ehtojen täyttymistä, jotta kohteen ja esityksen välillä ei koettaisi olevan välimatkaa. (Käkelä-Puumala 2014, 240–241.) Henkilöahmon ja lukijan välissä on siis aina tulkinta, ja henkilöahmo syntyy lopullisesti vasta lukijan mielessä.

Kirjallisuustieteessä henkilöahmosta aukeavaa olemusta on tarkasteltu muilta tieteenaloilta lainatuin käsittein, kuten identiteetti ja minuus. Nämä helposti voidaan mieltää synonyymeiksi, mutta identiteetin voidaan ajatella enemmän rooliksi tai roolien joukoksi (esimerkiksi kansallinen tai ammatillinen identiteetti), jotka muodostuvat sosiaalisten ja kulttuuristen kontekstien kautta. Kun taas minuus voidaan nähdä psykologisena olemuksena, henkilöahmon kätkeytyä ja peitettyä sisimpänä, jota lukijalle joko paljastetaan tai salataan erilaisin kerrontateknisin keinoin. (Käkelä-Puumala 2014, 241–242.)

Identiteetin voisi ajatella olevan helpommin lukijan pääteltävissä, ja minuus taas vaikeammin tavoitettava ja tulkinnanvaraisempi henkilöahmon ulottuvuus. Henkilöahmon syvemmän olemuksen löytämisen vaikeutta voisikin verrata siihen, että myös elävässä elämässäkin kohtaamiemme ihmisten minuuden tavoittaminen on huomattavasti vaikeampaa kuin eritellä ihmisten identiteettiä rakentavia elementtejä.

2.2 Proosahenkilön ominaisuudet

Kaunokirjalliset henkilöahmot muodostuvat erilaisista ominaisuuksista ja piirteistä. Konkreettisesti tällaisia piirteitä ovat henkilön ikä tai ikäluokka, sukupuoli, siviilisääty, yhteiskunnallinen asema, varallisuus, luonne ja käytös sekä ulkoinen olomuoto. (Steinby 2013, 75.)

Kirjallisuustieteessä nykyisin on vallalla käsitys siitä, että fiktiivisiä henkilöitä luetaan ikään kuin todellisia henkilöitä, joten hahmot nähdään moniulotteisina ja ns. sisällyksenkäinä, vaikka lukijana emme saisikaan tietää kaikkia hahmon ominaisuuksia. (Steinby 2013, 72.)

Henkilöhahmon rakentumisessa tärkeäksi voikin ajatella sen, että henkilöhahmoa tulkitessa pyritään koheesioon eli osien yhteensovittamiseen. Henkilöhahmosta lukiessa pyrimme yhdistämään esiin tulevat piirteet yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. (Kantokorpi 2003, 120.)

Aleid Fokkeman on purkanut henkilöhahmon tulkitsemisen koodistoon, jonka kautta lukija suhteuttaa tulkintaansa henkilöhahmosta. Koodisto perustuu ajatukseen siitä, että lukijalla on henkilöhahmon suhteen tietyt odotukset, joita vasten tulkinta rakentuu. Jopa henkilöhahmon poikkeaminen tästä koodistosta rakentaa tulkintaa, koska poikkeama määrittyy suhteessa vallitsevaan koodiin. (Käkelä-Puumala 2014, 256.) Tämän koodiston kautta voi samalla tarkastella, millaisia asioita lukija henkilöhahmoa tulkitessaan etsii eli minkä asioiden varaan tekstuaalisesti rakentuvan henkilöhahmon koheesio rakentuu.

Fokkemanin mallissa henkilöhahmo koostuu niin denotatiivisesta kuin konnotatiivisesta koodista. Denotatiiviseen koodistoon kuuluvat henkilönnimi ja persoonapronomini, joilla henkilöön viitataan. Erisnimi on tärkein henkilöhahmoon viittaava elementti tekstissä ja erisnimen funktio avautuu selvimmin silloin, kun se puuttuu. Erisnimi luo henkilölle identiteetin, joka nostaa hahmon esiin muusta tekstuaalisesta ympäristöstä. Saman erisnimen käyttö luo myös henkilöhahmoon koherenssia, joita muut tekstissä esiin tulevat hahmon ominaisuudet täydentävät. (Käkelä-Puumala 2014, 256–257.)

Myös Roland Barthesin mukaan hyvin keskeistä lukijan tulkinnalle on, että hahmolla on nimi. Nimen avulla lukija ikään kuin perustaa henkilön ja alkaa tämän nimen alle rakentaa yhtenäistä kokonaisuutta. Yhtenäisyyden ja henkilöhahmon kannalta onkin eri asia, puhutaanko esimerkiksi Frans Kafkan Muodonmuutos-novellissa vain eräästä miehestä vai Gregor Samsasta. Nimi tekee koppakuoriaseksikin muuttuvasta hahmosta vähemmän yleisen. Voikin ajatella, että nimen avulla hahmo tulee lähemmäksi lukijaa ja henkilön kokonaiseksi muodostuminen helpottuu. (Kantokorpi 2003, 120–121.)

Fokkemanin järjestelmän konnotatiivisiin koodeihin taas kuuluvat erilaiset kulttuurilliset ja kirjalliset tulkintakonventiot. Tällaisia koodeja ovat looginen koodi, biologinen koodi, psykologinen koodi, sosiaalinen koodi sekä metaforan ja metonymian koodi. (Käkelä-Puumala 2014, 257–258.)

Looginen koodi tarkoittaa, että hahmo täyttää tietyt loogiset ehdot: esimerkiksi henkilö-hahmo joko on tai ei ole olemassa (jompikumpi, muttei yhtä aikaa) tai on inhimillinen tai

ei-inhimillinen (esimerkiksi ei yhtä aikaa mies tai koira). Koodi kyseenalaistuu koneen ja ihmisen yhdistävässä android-hahmossa, kun inhimillisen ja ei-inhimillisen raja häilyy. (Käkelä-Puumala 2014, 257.)

Biologinen koodi peilautuu oletukseen, että henkilöahmolla on biologinen alkuperä (vanhemmat) sekä normaalit ruumiintoiminnot ja tarpeet. Realistisen kirjallisuuden henkilöahmoilla esimerkiksi biologinen alkuperä on usein helposti paikannettavissa tai edes oletettavissa, kun taas postmodernissa kirjallisuudessa henkilöahmot voivat olla korostetun tekstuaalisia tai keinotekoisia, jolloin alkuperä on esimerkiksi kirjailijan mielikuvituksessa tai populaarikulttuuriin ja mytologian hahmoihin kytköksissä. (Käkelä-Puumala 2014, 257.)

Psykologinen koodi lähtee oletuksesta, että henkilöahmoilla on ns. sisäinen maailma tunteineen, toiveineen ja haluineen, jotka motivoivat hahmon toimintaa. Sisäisen maailman puuttuminen nähdään tavallisesti henkilöahmon litteytinä. Postmodernille kirjallisuudelle voi olla tyypillistä, että henkilöahmoilta puuttuu sisäinen maailma tai tämä on epäselvä. (Käkelä-Puumala 2014, 257–258.)

Sosiaalinen koodi taas tarkastelee henkilöahmon kytköksiä yhteisöön ja hahmon asemaa tässä yhteisössä. Tähän koodiin kuuluu esimerkiksi ammatti, asunto, varallisuus, rotu ja yhteiskuntaluokka. Yhteisöllinen asema voi taas puuttua yhteiskunnan ulkopuolella olevilta hahmoilta, kuten sivullis-, kulkuri- tai rikollishahmoilta, mutta tämän aseman puuttuminen on vain yksi tapa määrittää henkilöä tämän koodin kautta. (Käkelä-Puumala 2014, 258.)

Metaforan ja metonymian koodin tarkastelu vaatii, että henkilöahmon ulkomuotoa voi kuvata (metonymia) ja henkilöahmon ulkomuoto tai nimi kertovat metaforisesti myös henkilöahmon luonteenpiirteistä. Realistisessa kirjallisuudessa tämä koodi on ollut vahvasti läsnä henkilöahmoissa, mutta postmodernissa kirjallisuudessa on tyypillisempää, ettei lukijalle anneta ollenkaan tai juurikaan tietoa henkilöahmon ulkoisista piirteistä, joiden perusteella voisi tehdä päätelmiä hahmon luonteesta tai päämääristä. (Käkelä-Puumala 2014, 258.)

2.3 Proosahenkilön ominaisuuksien esille tuominen

Kaunokirjallisissa teksteissä on suuria eroja siinä, kuinka konkreettisesti tai yksityiskohdaisesti yksilöiden henkilöitä on kuvattu. Tätä vaihtelua on niin teosten, kirjallisuuden aikakausien kuin kirjallisuuden lajien välillä. (Steinby 2013, 72.)

Kirjallisuuden erilaisina aikakausina on ollut suurtakin vaihtelua siinä, mitä piirteitä tuodaan esiin tai miten ominaisuuksia näytetään. Joissakin kirjallisuuden lajeissa ja aikakausissa on ominaisuuksien esittelyssä korostuneet eri asiat tai oltu hyvinkin spesifejä tietyissä asioissa: Esimerkiksi Jane Austenin kirjoissa tärkeitä ovat olleet sulhaskandidaattien vuositulot tai sosialistisen realismin kirjallisuudessa ideologinen suuntaus tai yhteiskunnallinen asema. (Steinby 2013, 75.)

Modernistisessa ja postmodernistisessä kirjallisuudessa sen sijaan henkilön ominaisuuksien hahmottuminen voi olla hankalaa, koska kuvailun kohteena voivat olla yksittäiset tilat ja tilanteet, jotka itsessään voivat olla vaikeasti hahmottuvia ja näiden perusteella hahmon ominaisuuksista tehtävien päätelmien tekeminen voi olla vaikeaa ja mahdollista voi olla, ettei henkilön ominaisuuksien ole tarkoituskaan aueta yksiselitteisesti lukijalle. (Steinby 2013, 75.)

Henkilöhahmojen ominaisuuksien esille tuomisen tavoissa onkin suurta vaihtelua. Kerroja voi kuvata hahmoa suoraan tai epäsuorasti. Kerroja voi kuvailla suoraan henkilön ominaisuuksia, kuten ulkomuotoa, tapoja ja luonnetta. Epäsuorasti kerrottuna nämä samat asiat ilmaistaan tapahtumisen tai muiden henkilöiden näkemysten kautta. (Steinby 2013, 76.)

Realistisen aikakauden romaaneissa henkilöiden ulkonaista hahmoa ja luonnetta kuvataan tavallisesti suoraan. Modernistisemmassa kirjallisuudessa on yleisempää, että henkilön ominaisuuksien hahmottuminen jätetään lukijan pääteltäväksi siitä, kuinka henkilö toimii, puhuu ja ajattelee tai kuinka muut suhtautuvat tähän. Toisten henkilöiden kuvaukset eivät välttämättä ole kuitenkaan aina täysin luotettavia vaan ne voivat kertoa enemmänkin tai yhtä paljon kuvaajasta itsestään kuin kuvauksen kohteesta. (Steinby 2013, 76.)

Toiminta on keskeinen osa henkilöahmon ominaisuuksien arviointia. Henkilö määrittyy toimintansa kautta – siitä huolimatta, kuinka henkilöä on kuvailtu. Toimintaa voisikin lähtökohtaisesti pitää varsin todenmukaisena ilmentymänä siitä, mitä henkilö pohjimmiltaan todella on. Kuitenkin toiminnankin määrittelevyyttä on kyseenalaistettu modernistisessa kirjallisuudessa. Esimerkiksi Virginia Woolf pohti, että tekojen perusteella tuleva kuva henkilöstä voi olla epäluotettava tai pirstaleinen. Milan Kundera puolestaan oli sitä mieltä, että ihmisten aikaansaannokset ja teot eivät välttämättä ole heidän tarkoitustensa mukaisia, joten tekojen perusteellakaan ihmistä ei voi luotettavasti arvioida. (Steinby 2013, 76–77.)

2.4 Proosahenkilön moniulotteisuus

Henkilöhahmoja arvioidaan usein lukijakokemuksessa vastinparien pinnallinen-syvällinen kautta. Henkilöhahmon pinta on tekstistä välittömästi havaittavaa informaatiota. Syvyys taas rakentuu niistä asioista, jotka tekstin pintatasosta voidaan päätellä eli hahmon toimintaa ohjaavat ja selittävät psykologiset tekijät, kuten tunteet, toiveet ja halut. Henkilöhahmo koetaan pinnalliseksi yleensä näiden pinnan alla olevien tekijöiden puutteellisuuden tai vähäisyyden vuoksi. Henkilöhahmon voi siis ajatella jakautuvan niin ulko- ja sisäpuoleen. Tavallisesti syvällisyys koetaan positiivisesti arvolatautuneeksi piirteeksi. (Käkelä-Puumala 2014, 245.)

Toinen tyypillinen henkilöahmojen tarkastelujana on kaavamainen-uskottava. Hahmon kaavamaisuuden voi ajatella syntyvän juuri pinnallisuuden myötävaikutuksesta, jolloin hahmo toimii rakenteellisen kaavan kautta. Uskottavuus taas syntyy hahmon sisäpuolisesta tasosta, joka tosin pohjautuu voimakkaasti lukijan tulkintaan ja päättelyyn. (Käkelä-Puumala 2014, 245.)

Pinnallinen, syvällinen, uskottava tai kaavamainen ovat kuitenkin varsinaisessa kirjallisuustieteessä harvemmin käytettyjä käsitteitä. Henkilöhahmojen syvällisyyden tarkastelussa on käytetty esimerkiksi E. M. Forsterin luokittelua litteisiin ja pyöreisiin henkilöahmoin. (Steinby 2013, 73.)

Litteät henkilöahmot määrittyvät vain yhden tai muutaman ominaisuuden kautta, jolloin tavallisesti henkilöstä hahmottuva kuva on karikatyyrimainen. Sen sijaan pyöreät eli mo-

niulotteiset henkilöahmot on kuvattu useiden ominaisuuksien kautta, jolloin henkilöahmosta muodostuva kuva on ”kokonainen” ja usein sillä tavalla yksilöity, ettei hahmo palaudu mihinkään tiettyyn ihmistyyppiin. (Steinby 2013, 73.)

Jaottelu litteisiin ja pyöreisiin hahmoihin ei ole välttämättä arviota henkilöahmon laadukkuudesta, vaan erityyppisillä henkilöahmoilla voi olla omanlaisensa funktiot.

Litteät hahmot ovat useimmiten enemmän tai vähemmän koomisia. Niiden yksiulotteisuus myös auttaa lukijaa paremmin muistamaan ne. Forsterin mukaan jopa vaativammillakin lukijoilla voi olla jopa kaipuuta litteisiin hahmoihin, joissa on pysyvyyttä ja muuttumattomuutta. (Käkelä-Puumala 2014, 245.) Sen sijaan moniulotteisesti kuvattujen pyöreiden hahmojen mukana lukija elää ja kokee elämisen problematiikkaa, jolloin hahmojen funktio on eksistentiaalisempi (Steinby 2013, 73).

Tyypittelevät eli litteät hahmot ovat olleet tavallisia antiikista alkavalle klassiselle kirjallisuudelle, kun taas monisyisemmät henkilöahmot ovat olleet tavallisempia realistisen ja modernistisen aikakauden kirjallisuudessa. Realistisen ja modernistisen kirjallisuuden moniulotteisissa henkilöahmoissa on kuitenkin eroavaisuutta. Realismissa pyrittiin eheään ja kokonaisvaltaiseen henkilöön ja modernismissa henkilöissä korostui heidän sisäinen ristiriitaisuutensa ja mahdottomuus kokonaisvaltaiseen tuntemiseen. (Steinby 2013, 73–74.)

Forsterin jakoa on kuitenkin kritisoitu liian pinnalliseksi, ja esimerkiksi Slomith Rimmon-Kenan on tuonut henkilöahmojen tarkasteluun ehdotuksen, että huomiota kiinnitettäisiin henkilöahmojen kompleksisuuteen, kehittymiseen ja tietoisuuden asteeseen. Rimmon-Kenanin mielestä olisi toivottavaa, että henkilöahmoja voisi tarkastella näiden kategorioiden aste-erojen kautta eikä kategorioihin luokitellen. (Käkelä-Puumala 2014, 245.)

Hahmon litteyden tai pyöreyyden voi ajatella kuuluvan Rimmon-Kenanin tarkastelun kohteista kompleksisuuden piiriin, jota olen käsitellyt jo tässä alaluvussa, joten kahdessa seuraavassa alaluvussa tarkastelen Rimmon-Kenanin esiin nostamista ulottuvuuksista henkilöahmon kehittymistä ja tietoisuuden astetta.

2.5 Proosahenkilön kehittyminen ja muuttuminen

Aristoteles vaati Runousopissaan, että henkilöahmon on pysyttävä samanlaisena koko teoksen ajan säilyttääkseen totuudenmukaisuutensa. Klassisen kirjallisuuden paradigmassa tätä henkilön samana säilymisen periaatetta noudatettiin, mutta modernissa kirjallisuudessa henkilöahmon muuttumista pidetään mahdollisena. 1700-luvulla jopa syntyi romaanin yksi alalaji kehitysromaanin, joissa kuvataan eräänlainen päähenkilön kasvutarina. (Steinby 2013, 74.)

Modernistisessa kirjallisuudessa henkilöahmon muuttumista pidetään siis mahdollisena toisin kuin Aristoteles ajatteli. Silti sinänsä modernistinenkaan kirjallisuus ei riko Aristoteleen muuttumattomuuden periaatetta totuudenmukaisuuden menettämässä eli sillä, että henkilö muuttuisi motivoitumattomasti: modernissa kirjallisuudessa tarkastelussa ovat tekijät, jotka henkilön muuttumista aiheuttavat. (Steinby 2013, 74–75.)

Niukasti kuvatut karikatyyrimäiset henkilöahmot ovat yleisesti myös muuttumattomia, mutta henkilöahmon kehittyminen ei ole pelkästään riippuvainen henkilöahmon kompleksisuuden asteesta. Hyvinkin kompleksisesti kuvattu hahmo voi pysyä lähes muuttumattomana jopa teoksesta toiseen siirryttäessä, millainen on esimerkiksi Joel Lehtosen Aapeli Muttinen samannimisestä novellista (1981). Muttisen kompleksisuus on kuvattu lukijalle tietoisuuden kuvauksen ja ulkoisen toiminnan kautta. Vastaavasti maksimaalisen muuttuvana henkilöahmona voidaan pitää James Joycen Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta -teoksen (1916) päähenkilöä Stepheniä. Henkilöahmon muutos näkyy niin teoksen tarinassa kuin kerronnan kielessä. Teoksessa näkyy Stephenin kehityksen prosessiluonne, sillä romaanin alussa ja lopussa on kaksi eri henkilöä, kieltä ja maailmaa. (Kantokorpi 2003, 124–125.)

2.6 Proosahenkilön sisäisen maailman kuvaus

Henkilöiden moniulotteisuuden ja muutoksen vaihtelun lisäksi kaunokirjallisissa hahmoissa on eroja siinä, kuinka näiden sisäistä maailmaa eli tajuntaa kuvataan, mikä olikin yksi Rimmon-Kenanin tarkastelukohteista henkilöahmoiniin liittyen (Käkelä-Puumala 2014, 245).

Sisäinen maailman avaamisessa on ollut suurta vaihtelua kirjallisuuden historian saatossa. Klassisessa kirjallisuudessa henkilöahmon ajateltiin olevan sisäisesti yhtenäinen

ulospäin näkyvän kanssa, ja jos näin ei ollut, henkilö oli huijari. 1800-luvulla romantiikan aikakaudella tuli vallitsevaksi ajatus, että ihminen on aina muuta sisimmässään kuin, mitä hän on julkisesti. Modernistisessa kirjallisuudessa alettiin kyseenalaistaa jopa sitä, pystyykö ihminen itsekään hahmottamaan ja tiedostamaan todellisuuden ja asioiden olemusta. Modernistisessa kirjallisuudessa huomion kohteena onkin henkilöhahmojen hajanaiset mielenliikkeet (Steinby 2013, 74.)

Tietoisuuden kuvauksen kaksi äärilaitaa ovat läpinäkymättömät henkilöhahmot ja läpinäkyvät eli transparentit henkilöhahmot. Läpinäkymättömät henkilöhahmot kuvataan täysin ulkoapäin. Kuvaustapaa kutsutaan behavioristiseksi. Läpinäkymättömistä henkilöhahmoista esiin tulee vain ulkoinen olemus, toiminta, eleet ja ilmeet. Ajatuksista paljastuu vain se, mitä mahdollisessa henkilön puheessa tulee esiin. Läpinäkymättömien hahmojen sisäisestä maailmasta lukija voi vain tehdä päätelmiä hahmon puheen ja käyttäytymisen perusteella. Läpinäkyvästä henkilöhahmosta sen sijaan avautuu lukijalle hahmon sisäinen maailma, ajattelu, aistimukset, unet ja henkilöhahmoa välittömästi ympäröivä maailmaa. (Kantokorpi 2003, 125.)

Helposti voidaan ajatella, että täysin läpivalaistu henkilöhahmo olisi psykologiselta kuvakseltaan runsaampia, kompleksisempi ja syvempi. Kuitenkin kerronnan läpinäkymättömyys tarjoaa myös runsaasti mahdollisuuksia tulkita henkilöhahmojen tietoisuutta. (Kantokorpi 2003, 125.)

2.7 Proosahenkilön puheen ja ajattelun kuvaus

Henkilöhahmon persoonan rakentumisessa tärkeällä sijalla on myös tämän puhe ja ajattelu. Puhe ja ajattelu ilmaisevat henkilön persoonaa niin sisällön kuin muodon välityksellä. (Kantokorpi 2003, 137.)

Kaunokirjallisuudessa puhe tai ajattelu ei kuitenkaan ilmene romaanihenkilössä välttämättä aina suoraa, vaan suoruteen vaikuttaa tekstin kertojan rooli henkilöhahmon ajatusten ja puheen välittäjänä. (Kantokorpi 2003, 137.)

Kerronnan suorutta voidaan tarkastella vastinparien diegeettinen-mimeettinen kautta. Diegeettisessä kerronnassa tekstin kertoja on äänessä itse – kommentoiden ja kuvaten esimerkiksi henkilöitä sisältä ja ulkoa. Mimeettinen kerronta taas on jäljittelevää ja imitoivaa kerrontaa, jossa annetaan vaikutelma, että äänessä on joku muu kuin kertoja itse.

Diegeettinen on siis epäsuorempaa kerrontaa kuin mimeettinen. Mimeettisesti kerrottuna henkilön ajatuksia kuvataan näin: ”Minä pelkään kuolemaa.” Diegeettisesti sama ajatus saisi mukaansa kertojan läsnäolon: ”Yht’äkkiä hän ajatteli pelkäävänsä kuolemaa.” (Kantokorpi 2003, 161.)

Henkilöhahmon puhe tai ajattelu voi siis ilmetä tekstissä joko suorina lainauksina eli mimeettisesti tai tiivistyksinä ja epäsuorana kerrontana eli diegeettisesti. Saman teoksen sisällä nämä kaksi kerrontamuotoa voivat myös vaihdella. Suoran ja epäsuoran kerronnan vaihtelun voi ajatella olevan portaattomalla jatkumolla. Vaihtoehdot ja variaatiot riippuvat täysin fiktiivisen tekstien kerronnan muodoista. (Kantokorpi 2003, 162–163.)

Äärimmillään diegeettiinen tiivistys ilmaisee vain sen, että tarinassa on ilmennyt jonkinlainen puheakti ilman, että paljastetaan puheen sisällöstä mitään: ”[--] ja jokainen puhui hänelle jotain.” Vähemmän diegeettisessä kerronnassa puheesta paljastuu edes hieman sisältöäkin. Mimeettinen kerronta äärimmillään puheen osalta on suoraa puhetta eli monologia tai dialogia. (Kantokorpi 2003, 162–164.)

Kaunokirjallisissa teksteissä on siis suurta vaihtelua siinä, kuinka suoraa lukijalle paljastuu, mitä henkilöhahmo kirjaimellisesti on sanonut. Diegeettisempi kerronta jättää siis enemmän tulkinnan varaa lukijalle siitä, mitä tai miten henkilöhahmo puhuu tai ajattelee. Oma tulkintansa kohde on taas se, mitä henkilöhahmo puheellaan tai ajattelullaan pohjimmitaan tarkoittaa.

3 Henkilöhahmo elokuvassa

Edellisessä luvussa tarkastelin kirjallisuuden henkilöhahmoja tulkittamisen kautta. Tässä luvussa tarkastelen elokuvahahmoa luomisen ja kirjoittamisen näkökulmasta. Pyrin purkamaan, mihin elokuvahahmon luomisprosessissa pyritään. Tämän lähestymistavan vuoksi luvun lähdekirjallisuutena on elokuvakirjoittamisen oppaita eikä elokuvatutkimuksen teoksia.

Kirjallisuuden tarkastelussa lähestyin henkilöhahmoa kirjallisuudessa yleisesti rajamatta tarkastelua kirjallisuuden genreihin tai tyyppeihin. Elokuvahahmoa tarkastelen kuitenkin lähtökohtaisesti klassisen (tarinallisen) elokuvakerronnan kautta, jolloin rajaan pois esimerkiksi kokeellisemman taide-elokuvan, jossa henkilöhahmo voi esimerkiksi olla käsitteellisempi tai abstraktimpi.

3.1 Elokuvahahmon määrittäminen tarinassa ja toiminnassa

Kumpi on tärkeämpää tarina (juoni) vai henkilö? Jo Aristoteles pohti tätä kysymystä ja piti tarinaa ensisijaisena ja henkilöahmoa toissijaisena. Pohdinta on kuitenkin jatkunut näihin päiviin asti ratkaisemattomana. Hollywoodilaisen kolminäytöksisen rakenteeseen opeissaan pohjaava käsikirjoittamisguru Robert McKee korostaa sitä, ettei henkilöahmoa ja tarinaa voi erottaa toisistaan irralleen. Tarina on henkilöahmoa ja henkilöahmo on tarinaa, ja ne rakentavat toisiaan. (McKee 1997, 100.)

Jo Aristoteles oli sitä mieltä, että henkilön luonne määrittyy siitä, mitä henkilö tekee, eikä siitä, mitä hän puhuu (Leino 2003, 27). Robert McKee on samoilla linjoilla korostaessaan, että henkilöahmon todellinen luonne tulee esiin valinnoissa, jotka tehdään paineessa: mitä suurempi paine tilanteissa on, sitä syvemmin henkilöahmon todellinen luonne paljastuu tehdyistä valinnoista. Esimerkiksi totuudessa pysyminen tilanteessa, jossa valehtelu ei auttaisi, ei kerro henkilöstä juuri mitään, mutta tilanteessa, jossa valehtelu voisi pelastaa hengen, totuudessa pysymisen voi kokea henkilöahmon luonteen keskeiseksi ytimeksi. (McKee 1997, 101.) Tarinan keskeisyys henkilöahmon suhteen näkyy juuri tässä, että tarinan käänneet paljastavat myös henkilöahmoja. Ilman liikkeellepanevaa tarinaa henkilöahmo ei tulisi haastetuksi kohti toimintaa ja erilaisia valintatilanteita.

Kuitenkin henkilöahmon ja tarinan suhteen painotuksissa on eroavaisuuksia. Esimerkiksi Andrew Horton toivoisi, ettei käsikirjoituksissa mentäisi liiaksi juonen ehdoilla ja henkilöahmon kustannuksella, kuten hänen mielestään Hollywood-elokuvissa usein voi olla. Rakenteen ja tarinan tärkeys elokuvakerronnassa ilmenee kuitenkin siinä, että Horton jopa itse henkilöahmokeskeisten käsikirjoitusten kirjoittamisen oppaassaan *Writing the Character-Centered Screenplay* (1994) toteaa, että henkilöahmojen kokonaisvaltaisuudesta huolimatta käsikirjoittamisessa rakennetta ja tarinaa ei kannata sivuuttaa. (Horton 1994, 2.) Onkin helppo todeta, että klassisessa elokuvakerronnassa henkilöahmon ja tarinan suhde on hyvin syvälle juurtunut. Kysymys on vain siitä, viekö tarina henkilöä vai henkilö tarinaa.

3.2 Elokuvahahmon ominaisuudet ja kolmiulotteisuus

Henkilöhahmon inhimillisyyden ja tunnistettavuuden vuoksi henkilöhahmon tulisi olla kolmiulotteinen. Kolmiulotteisuus edellyttää, että henkilöhahmossa on riittävästi syvyyttä eikä hahmo ole esimerkiksi yksiselitteisen kiltti tai ilkeä. Tarinan edetessä henkilöhahmosta olisi hyvä paljastua uusia luonteenpiirteitä, mutta kuitenkin uskottavuuden säilyttäen, ettei henkilöhahmo muutu kohtausta kohtaaukselta. Katsojan samaistuminen särkyisi, jos henkilöhahmo muuttuisi kameleonttimaisesti kaiken aikaa. (Leino 2003, 27.)

Henkilöhahmon kolmiulotteisuutta voi lähteä rakentamaan pohtimalla henkilöhahmon kannalta keskeisiä kokemuksia menneisyydessä, jopa ennen syntymää tapahtuneita asioita, aina lapsuuden ja nuoruuden kautta nykyhetkeen. Ennen nykyhetkeä tapahtuneet asiat muodostavat henkilöhahmon backstoryn eli taustan. Osa taustasta avataan katsojalle, osa jää vain kirjoittajan työkaluksi henkilöhahmon kolmiulotteisuuden rakentamisessa. (Leino 2003, 27–28.)

Tomi Leino esittelee Sanoista eläviä kuvia -kirjassaan Lajos Egrin laajasti käytetyn jaottelun fiktiivisen henkilöhahmon ominaisuuksista. Egrin kirjassa *The Art of Dramatic Writing* henkilön ominaisuudet on jaoteltu kolmeen eri osa-alueeseen: fyysiseen, sosiaaliseen ja psykologiseen. Fyysiseen osa-alueeseen kuuluu perusfaktoja henkilöhahmon ulkomuodosta sukupuolesta ja iästä lähtien päätyen pienempiin yksityiskohtiin kuten syntymämerkkeihin tai kasvon piirteisiin. Sosiaaliseen osa-alueeseen kuuluu esimerkiksi yhteiskunnalliseen asemaan, koulutukseen, perhetaustoihin tai ajankäyttöön liittyviä piirteitä. Psykologiseen osa-alueeseen kuuluu esimerkiksi luonteenpiirteisiin, pelkoihin, toiveisiin tai kykyihin liittyviä ominaisuuksia. Leinon mukaan ryhmittelyn avulla on mahdollista kirjoittaa kolmiulotteisia ja kiinnostavia henkilöhahmoja. (Leino 2003, 32.)

Anders Vacklin kuitenkin muistuttaa, ettei Egrin esittämien ulottuvuuksien täyttäminen vielä luo henkilöä, vaikka Vacklinin mielestään näin kirjoituskouluissa usein opetetaan. Vacklinin mukaan Egrin jaottelun kukin kohta avaa kokonaisen maailman, jonka olisi oltava jotenkin läsnä käsikirjoituksessa. (Vacklin 2007, 43–44.)

Tämä sama ajattelu näkyy myös Leinon sanoessa, että käsikirjoittajan tuntiessa henkilöhahmonsa henkilö tuottaa toimintaa tarinaan ikään kuin itse. Tällöin henkilöhahmo reagoi erilaisiin tilanteisiin luonteensa mukaisesti. (Leino 2003, 32.) Samoilla linjoilla on myös Robert McKee, joka erottelee henkilöhahmosta henkilöhahmon luonnehdinnan

(characterization) ja henkilöhaahmon (character). Henkilöhaahmon luonnehdintaan voi kuulua kaikenlaisia havaittavia ominaisuuksia, joita henkilöhaahmolla on, kuten ikä, älykyys, seksuaalisuus, eleet, puhetapa, ulkoiset valinnat (koti, auto, vaatteet), koulutus, ammatti, asenteet, arvot ja persoonallisuus. Nämä piirteet tekevät kustakin ihmisestä yksilöllisen kokonaisuuden, mutta McKee korostaa, että henkilöhaahmon todellinen luonne paljastuu vasta painestetuissa tilanteissa tehtyjen valintojen kautta. Luonnehdinta ei vielä ratkaise sitä, millä tavalla henkilöhaahmo toimisi esimerkiksi liikenneonnettomuuden nähtyään. (McKee 1997, 101–102.)

Vacklin korostaakin, että henkilöhaahmo poikkeaa oikeista ihmisistä siinä, että haahmoilla on aina jokin tehtävä suoritettavanaan tai rooli näyteltävänä. Tämän vuoksi henkilöhaahmot elävät tarinan dramaturgian mukaan. Henkilöhaahmonkin on muututtava, jos elokuvan teemaan tai tarinankulkuun tulee muutos, koska käsikirjoituksen kaikki elementit palvelevat samaan aikaan sekä henkilökuvausta että rakenteen kulkua. (Vacklin 2007, 43.)

3.3 Elokuvahaahmon esittely eli ekspositio

Henkilön luonteen ja aiemmin tapahtuneen paljastamista kutsutaan henkilön ekspositioksi. Henkilön ekspositiossa avataan henkilön taustaa eli backstorya ja nykyistä minää ja elämäntilannetta. (Leino 2003, 30.)

Henkilön ekspositiossa erityisen tärkeässä roolissa on haahmon ensimmäinen kohtaus. Henkilöstä alussa näkemäänsä katsoja pitää lähtökohtaisesti totuutena ja luotettavimpana kuvana henkilöstä. (Leino 2003, 30.) Katsojan saama ensivaikutelmaa voikin pitää määrittävänä ja ratkaisevana tekijänä siinä, miten katsoja alkaa seurata henkilöä (Vacklin 2007, 28).

Jos henkilö käyttäytyy hetkeä myöhemmin alusta poikkeavalla tavalla, tulkitaan käytös luontevimmin niin, ettei henkilöhaahmo käyttäydy alussa esitellyn luonteensa mukaisesti. Toki eroavaisuus voidaan tulkita henkilöhaahmon muutokseksi. Joka tapauksessa tällaisen poikkeavuuden avulla voidaan manipuloida katsojaa ja rikkoa hänen odotuksiaan. (Leino 2003, 30.) Henkilöhaahmon ensiesiintyminen on siis se, mihin katsoja joka tapauksessa käsitystään henkilöstä peilaa.

Hahmon luonne paljastuu katsojalle henkilön reagoititapojen kautta, minkä vuoksi jo alussa on tärkeää sijoittaa henkilö ristiriitaisiin tilanteisiin. Luonteen paljastumisen lisäksi tilanteet ja reaktiot vievät katsojat henkilön päähenkilön pään sisälle ja katsojan myötä-eläminen henkilöön alkaa. (Leino 2003, 30–31.)

Kuten elokuvahahmon kolmiulotteisuutta käsittelevässä alaluvussa kerrottiin, on tärkeää, ettei henkilö ole vain yksiselitteisesti vain yhdenlainen, esimerkiksi kiltti tai ilkeä. Kuitenkaan henkilön ekspositiossa ei pidä paljastaa kaikkia hahmon kerroksia heti (Vacklin 2007, 29). Jos henkilön keskeisimmät luonteenpiirteet avataan katsojalle yhtäkkiä, henkilöstä tulee katsojalle itsestään selvä ja hahmon reagointi on katsojalle yllätyksetöntä. Tärkeää onkin paljastaa henkilöhahmoa asteittain ja niin, että paljastuminen tukee parhaiten myös juonen kuljetusta. (Leino 2003, 30.)

Henkilön uusia puolien paljastamista tarinan edetessä kutsutaan kerrostamiseksi. Tästä esimerkkinä on Psyko-elokuvan Norman Bates, jonka pimeä puoli avautuu katsojalle ehkä ennen kuin se paljastetaan: Bates ajattelee olevansa oma äitinsä. Kerrostamalla avattuna Batesin pimeä puoli näkyy ja kuuluu tämän toiminnassa ja puheessa ennen kuin asia näytetään suoraa. (Vacklin 2007, 29.)

3.4 Elokuvahahmon muutos ja kaari

Keskeinen osa elokuvahahmoja on niiden kehittyminen tai kehittymättömyys. Yleensä päähenkilö on elokuvan aikana eniten kasvava hahmo, mutta aina näin ei ole (Leino 2003, 31). Henkilöhahmon kehitystä elokuvassa kutsutaan henkilöhahmon kaareksi. Henkilöhahmon kaari rakentuu elokuvan tarinan kaareen ja siihen, kuinka henkilöhahmo näyttäytyy tarinan eri vaiheissa. (Vacklin 2007, 35.)

Andres Vacklin toteaa, että henkilöhahmon kasvuun ja muutokseen liittyen on kolme koulukuntaa. Henkilöhahmon muuttuminen tai kasvu on näissä kolmessa koulukunnassa merkittävästi erilaista, sillä yhdessä hahmo voi muuttua äärilaidasta toiseen, toisessa muutosta ei ole ollenkaan. (Vacklin 2007, 35–36.)

Ensimmäinen koulukunta ajattelee, että henkilöhahmo kasvaa ja muuttuu kuin oikea ihminen. Muutos tai kasvu voi olla maailman näkemistä tai tuntemista eri tavalla. Tämän koulukunnan elokuvien tarinoissa hahmot voivat kokea muodonmuutoksen: kauniista tulee ruma, lihavasta hoikka, kiltistä villi. Kasvu ei ole välttämätöntä olla niin perinpohjaista,

että tapahtuu muutos vastakohtasta toiseen vastakohtaan, vaan kehitys voi olla myös vihan muuttumista suurempaan vihaan. Tärkeää on, ettei henkilöhahmo muutu yhtäkkiä, vaan katsojan tulisi nähdä kehityksen eri vaiheet. (Vacklin 2007, 35.)

Toisessa koulukunnassa henkilöhahmon muutos syntyy ennen kaikkea suhteesta ympäröiviin olosuhteisiin. Henkilöhahmon ajautuminen uudenlaisiin olosuhteisiin pakottaa tämän käyttäytymään eri tavalla, minkä vuoksi maailma henkilöhahmon ympärillä muoutuu toisenlaiseksi. Ympäristön muutos mahdollistaa myös henkilöhahmon olemisen uudenlaisena. (Vacklin 2007, 36.)

Kolmannessa koulukunnassa henkilöhahmojen perusluonne ei muutu. Tämä muuttumattomuus on tavallista ja jopa tärkeää esimerkiksi tilannekomedioissa, koska katsojan on luotettava siihen, että henkilöhahmot säilyvät samanlaisina. Henkilöhahmojen muutos aiheuttaisi sarjan rakennelmien romahtamisen ja veisi katsojan uskon henkilöhahmoihin ja kiinnostuksen sarjaan. Henkilöhahmon staattisuus on tärkeää televisiossa, koska se on toistava media. Sarjojen kirjoittajan onkin ymmärrettävä odotuksia ja varioitava lähtökohtaa, jotta odotukset täytyisivät. (Vacklin 2007, 36.)

On tärkeää, että henkilöhahmon muutos on myös uskottava kyseisen elokuvan maailmassa. Komediasa ja tragediasa kehittymisen kaarelta edellytetään erilaista uskottavuutta. Komediasa muutokseen voi sysätä hupsukin syy, kunhan se on riittävän looginen. Absurdissa maailmassa kaikenlaista voi tapahtua syy- ja seuraussuhteiden ollessa järjenvastaisia, mutta silti henkilön ei saisi muuttua ilman kehittelyä ja syytä. Kirjoittajan on oltava uskollinen henkilöhahmonsa luonteelle eikä hahmoa saa pakottaa toimimaan tietyllä tavalla vain juonen kuljetuksen vuoksi. (Vacklin 2007, 43.)

Henkilön kasvun kannalta on tärkeää, että henkilö on mukana tarinan merkityksellisimmässä ja dramaattisimmissa hetkissä. Ja vaikka henkilöllä olisikin ollut matkassaan apureita, dramaattisimmilla hetkillä näiden tulisi jäädä taustalle, jotta päähenkilön kasvu hahmottuisi katsojalle parhaiten. Tällöin kunnia vaikeuksista selviämisestä tulee yksinomaan päähenkilölle, tosin myös syyt mahdollisesta tappiostakin. (Leino 2003, 31.)

3.5 Elokuvahahmo tavoitteellisena toimijana

Keskeinen liikkeelle paneva voima henkilöhahmolle on päämäärä. Päähenkilöllä tulisi olla vain yksi keskeinen päämäärä. Tämä päämäärä on se, mitä henkilöhahmo tahtoo ja

minkä hahmo pyrkii saavuttamaan tarinan aikana. (Vacklin 2007, 36.) Tähän henkilön ulkoiseen pyrkimykseen voidaan viitata käsitteellä tahto tai tahdonsuunta (Leino 2003, 17–18 & Vacklin 2007, 36).

Päämäärän tarkoituksena on auttaa kannattelemaan draamaa, minkä vuoksi päämäärän on tärkeää olla selkeä, tietty ja tarkka. Päämäärän ei saa olla liian yleinen, jollainen olisi esimerkiksi halu olla parempi ihminen. Sen sijaan yksityiskohtaisempi ja tarkempi päämäärä olisi saada jo lähetetty posti takaisin, koska kirjeet menivät väärään kuoreen. On myös tärkeää, ettei henkilön päämäärä muutu ennen elokuvan loppua, mutta henkilön suunnitelmat ja keinot kohti päämäärää voivat muuttua. Päämäärän saavuttaminen tulisi olla elokuvan edetessä yhä vaikeampaa. Katsojalle on näytettävä lopulta hetki, jossa henkilö joko menettää tai saavuttaa päämääränsä. (Vacklin 2007, 37.)

Vaikka päämäärän tulee pysyä samana elokuvan ajan, motivaatio päämäärän saavuttamiseen voi muuttua. Esimerkiksi aluksi päähenkilö voi yrittää ottaa kiinni rikokseen tuomittua henkilöä työnsä vuoksi, mutta elokuvan kuluessa motiiviksi voikin muuttua halu suojella tätä henkilöä kuolemalta. (Vacklin 2007, 37.)

Päämäärän voi nähdä henkilön tietoisena tavoitteena. Henkilöhahmoa motivoivat kuitenkin myös sisäiset tarpeet, jotka eivät välttämättä ole henkilölle edes tiedostettuja. Tällaista henkilöahmoa ohjaavaa tekijää kutsutaan tarpeeksi. (Vacklin 2007, 36.) Henkilöhahmon sisältä tuleva tarve liittyy usein suoraan elokuvan teemaan (Leino 2003, 18).

Tahdonsuunta ja tarve ohjaavat siis henkilöahmon toimintaa, ensimmäinen tiedostetusti ja jälkimmäinen yleensä tiedostamatta. Yves Lavandier on käsitellyt näitä samoja tekijöitä teoksessaan *Writing Drama* käsitteillä dramaattinen ja temaattinen tavoite. Dramaattinen tavoite on konkreettinen ja keskeinen tavoite. Temaattinen tavoite on jotain, mitä henkilön olisi opittava (ja josta henkilöahmo ei välttämättä ole siis edes tietoinen). Esimerkiksi *The Queen* -elokuvassa kuningattaren dramaattinen tavoite on pitää Dianan hautajaiset kuningasperheen yksityisenä asiana. Temaattisena tavoitteena on oppia ymmärtämään kansakuntaansa. (Vacklin 2007, 36–37.)

Andres Vacklin korostaa, että tavoitellessaan jotain henkilöahmo paljastaa jotain luonteestaan. Kun henkilöahmolla on tarve saavuttaa jokin päämäärä, se tekee henkilöstä inhimillisen. Tarve saavuttaa päämäärä rakentaa hahmoon emotionaalista kosketuspin-

taa, sillä henkilöllä on ulkoisen ongelman ratkaisemisen lisäksi ratkaistavana myös sisäinen, henkilökohtainen ongelma. Tärkeää on, ettei ulkoisen päämäärän saavuttaminen tapahdu ennen kuin sisäinen ongelma on ratkaistu. (Vacklin 2007, 42.)

Päähenkilön päämäärä luo elokuvan tarinalle suunnan. Jos päämäärän saavuttaminen olisi liian helppoa, kiinnostavaa draamaa ei synny eikä hahmo tulisi haastetuksi kehittymiseen. Keskeinen osa draaman syntymistä onkin erilaisten konfliktien kohtaaminen.

Robert McKee jaottelee hahmoa vastaan asettuvat konfliktin tasot kolmeen: sisäinen konflikti (inner conflict), yksityinen/henkilökohtainen konflikti (personal conflict) ja ulkopuolinen konflikti (extra-personal conflict). Sisäiseen tasoon kuuluvat mieleen, tunteisiin ja kehoon liittyvät haasteet. Yksityiseen konfliktin tasoon kuuluvat läheiset ihmissuhteet: perhe, ystävät ja rakastajat. Ulkopuolisia konfliktin tasoja edustavat sosiaaliset institutiot, fyysinen ympäristö tai yksilöt yhteisössä. (McKee 1997, 145–146.)

Henkilön kasvu ei siis tapahdu koskaan tyhjiössä vaan törmäämisestä ja konflikteista, minkä vuoksi henkilöhahmon sisäisten ja ulkoisten ongelmien täytyy jollain tavoin resonoida keskenään, mitä ei voikaan sivuuttaa elokuvahahmoa rakentaessa. Tämäkin seikka korostaa tarinan ja henkilöhahmoa käsittelevän alaluvun esiin tuomaa tarinan ja henkilöhahmon väijäämätöntä keskinäistä dynaamista liittoa.

3.6 Elokuvahahmo ja dialogi

Elokuvahahmo muodostuu toiminnasta ja puheesta eli dialogista – ainakin jos henkilöhahmo puhuu, koska täysin hiljaisiakin henkilöhahmoja on.

Hyvä dialogi edistää tarinaa, kuljettaa juonta ja tarjoaa informaatiota (Vacklin 2007, 131). Lisäksi dialogi paljastaa henkilöhahmon luonnetta ja ihmisten välisiä suhteita. (Leino 2003, 48).

Kjell Sundstedtin mukaan dialogilla on aivan erityinen mahdollisuus päästää katsoja lähelle henkilöhahmoa. Tämä on mahdollista jopa laajoissa kuvissa, joissa voidaan kuitenkin kuulla henkilöhahmon puhetta. Dialogilla on useita tehtäviä, mutta Sundstedt pitää dialogia pääasiassa henkilöhahmon sisäisen elämän paljastajana. (Sundstedt 2005, 234–235.)

Henkilöhahmon puhetapaan vaikuttavat monet asiat. Dialogia kirjoittaessaan tulisi huomioida henkilön luonne, päämäärä, ikä, koulutus ja sanavarasto. Myös aikakausi tai maantieteelliset seikat vaikuttavat henkilöhahmon puheeseen. 1800-luvun henkilö puhuu eri tavalla kuin 2000-luvun, mutta myös henkilöhahmon koti- tai asuinseutu voi vaikuttaa puheeseen. Aikakausi vaikuttaa henkilöhahmoon niin sanavaraston kuin myös vallalla olevien ideologioiden kannalta. (Vacklin 2007, 131.)

Yksilöllisen puhettavan lisäksi henkilöhahmon puheeseen voi vaikuttaa myös asiayhteys eli konteksti, jossa puhutaan. Erilaisia konteksteja ovat esimerkiksi erilaiset tilanteet, kuten kohtaaminen joulukirkossa tai strippibaarissa. (Vacklin 2007, 131.)

Henkilöhahmon puheesta voi kuulua esimerkiksi hänen ammattinsa tuoma näkökulma maailmaan. Atom Egoyan Screencraft. Screenwriting -teoksessaan kertoo ranskalaisten luomasta käsitteestä *ammatin turmelema* (deformation professionelle), jolla tarkoitetaan sitä, että riittävän pitkään jotain työtä tehtyään ammatti alkaa vaikuttaa myös luonteeseen. Käsitteellä viitataan myös siihen, että koulutus tai ammatti vaikuttaa tapaan nähdä maailma, jolloin myös kyky nähdä asiat laajemmasta perspektiivistä vaikeutuu. (Vacklin 2007, 22–23.)

Myös maailmankatsomus voi vaikuttaa puhetapaan, kuten syrjinnän kohteet tavallista helpommin huomaavalla feministillä. Sosiaalinen status voi tuoda myös oman sävynsä puheeseen. Esimerkiksi työnantaja puhuu mahdollisesti eri tavalla kuin alainen. (Vacklin 2007, 23.)

Henkilöhahmolla voi olla myös puheessaan tiettyjä tunnistettavia piirteitä, verbaalisia eleitä. Tällaisia voivat olla esimerkiksi tauot, rikkonaiset lauseet, keskeen jääneet sanat, aksentti, maneeri, kirjakieli tai sanajärjestys. (Vacklin 2007, 135.)

Eri henkilöillä voi eroavaisuuksia myös siinä, miten he kieltä käyttävät. Kieli voi olla esimerkiksi slangia, jargonia tai standardikieltä. Myös määrällisesti puheessa voi olla eroja, sillä joku henkilöhahmo voi puhua paljon, toinen vähän. Myös puhumisen halukkuus voi vaihdella: yksi henkilöhahmo puhuu mielellään, toinen ehkä vain pakotettuna. (Vacklin 2007, 136.)

Kjell Sundstedt korostaa, että ensimmäisellä repliikillä on erityinen painoarvo, jos haluaa esitellä henkilöhahmon erityistä tapaa ilmaista itseään. Ensimmäisessä repliikissä jo voidaan nähdä henkilön luonnetta, kielen tyyliä tai esimerkiksi sitä, onko henkilö harvasanainen vai puhelias. (Sundstedt 2005, 235–236.)

Merkittävä asia henkilöhahmon dialogia kirjoittaessa on muistaa, että usein henkilöt tarkoittavat muuta kuin sanovat. Tätä henkilön todella tarkoittamaa kutsutaan dialogin alatekstiksi (Leino 2003, 48).

Dialogin alateksti rakentuu niistä repliikeistä, joita ei sanota ääneen. Tällainen alateksti onkin assosiaatiotason dialogia, rivien välissä olevaa vihjailua. Anders Vacklinin mukaan alatekstiä käyttävä hahmo on persoonallisempi ja kiinnostavampi. Alatekstin avulla kohtaukseen saadaan tehokkaasti mukaan henkilön tunne ja äly. (Vacklin 2007, 139.) Kjell Sundstedtin mukaan alatekstin merkitys elokuvalla riippuukin siitä, kuinka psykologispohjaisia henkilöhahmot ovat (Sundstedt 2005, 259).

Alatekstillä onkin tärkeä rooli rakennettaessa katsojan tunnetta kohtaukseen. Alatekstin vuoksi katsoja joutuu arvailemaan, mitä henkilö sanomallaan todella tarkoitti. (Vacklin 2007, 139.) Alatekstille luonteenomaista onkin se, että usein se, mikä jätetään sanomatta, voi olla merkityksellisempää kuin mikä on sanottu (Sundstedt 2005, 259).

Tavallista konkreettisempi esimerkki alatekstistä on Woody Allenin ohjaaman Annie Hall -elokuvan kohtaus, jossa alateksti ilmastaa tekstityksessä. Teksteistä katsoja voi suoraan lukea, mitä henkilöt todella tarkoittavat. Elokuvan Alvyn kehuessa Annien ottamia valokuvia ruutuun ilmestyy tekstitys: ”Olet hyvännäköinen tyttö.” Kohtaus etenee niin, että sekä Annien ja Alvyn repliikkien taakse kätkeytyvät ajatukset on tekstitetty. (Vacklin 2007, 139.)

Elokuviadiologia kirjoittaessa on tärkeää ymmärtää kunkin hahmon oma puhetapa, mutta ymmärtää myös elokuvadialogin vaatimukset suhteessa puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen.

Elokuviadiologi ei ole oikeaa puhetta, vaan se jäljittelee sitä. Anders Vacklinin mukaan yksittäinen edestakaisin polveileva lause arkipuhetta voisi viedä käsikirjoituksesta pari sivua, jollaista määrää elokuvakerronta ei kestäisi. Arkipuheen sijaan dialogi muistuttaa otsikon tai runon kirjoittamista: dialogin tulisi olla taloudellista, lyhyttä ja yksinkertaista.

(Vacklin 2007, 131.) Pat Silver-Lasky korostaa, että elokuvadialogin on tärkeää olla lyhyttä ja selkeisiin lauseisiin rakentunutta, koska katsoja ei voi palata takaisin, jos heiltä meni jotain ohi, kuten voisi tehdä romaania lukiessa (Silver-Lasky 2004, 54).

Dialogia kirjoittaessaan on tärkeää myös tiedostaa, mihin välineeseen käsikirjoitustaan on tekemässä, koska dialogin määrällä on suuria eroja eri välineissä.

Elokuvassa dialogi pyritään lähtökohtaisesti pitämään mahdollisimman vähäisenä ja toiminnalla pyritään näyttämään mahdollisimman paljon. Televisiossa sen sijaan tuotannollista syistä on yleensä enemmän dialogia. (Leino 2003, 48.) Kjell Sundstedt kuitenkin väittää vastaan pyrkimykselle pitää elokuvadialogi mahdollisimman vähäisenä ja toteaa, että elokuvassa voi olla hyvinkin paljon puhetta ja se voi silti olla onnistunut (Sundstedt 2005, 234).

Elokuvan ja näytelmän välillä on myös suuri ero toiminnan ja dialogin suhteen. Hollywood-elokuvassa puhetta on vain 20 prosenttia elokuvan kestosta. Näytelmässä puhetta on jopa 80 prosenttia. Suurena erona elokuvan ja näytelmän välillä on esimerkiksi se, etteivät näyttelijät voi teatterin lavalla ilmaista pelkillä kasvoillaan sisäistä maailmaansa yhtä hyvin kuin elokuvan lähikuvissa. Televisiodraamassa puheen ja toiminnan määrä on lähempänä suhdetta 50-50. (Silver-Lasky 2004, 54, 59.)

3.7 Kertojaääni henkilöihahmon avaajana

Suoran dialogin lisäksi henkilöihahmo voi olla äänessä myös kertojaäänien kautta.

Tätä Andres Vacklinin mukaan usein käsikirjoitusoppaissa kritisoitua keinoa moititaan muun muassa siitä, että se olisi liian helppo ratkaisu eikä se ole toiminnallista tai visuaalista. Vacklin itse kuitenkin puolustaa kertojaääntä siitä, että taitavasti käytettynä se voi olla esimerkiksi hyvinkin visuaalista kielessä käytettyjen metaforien ja kuvallisuuden myötä. (Vacklin 2007, 149.)

Vacklin puolustaa kertojaääntä, että oikein käytettynä se on draamallinen elementti. Kertojaääni on Vacklinin mielestä tärkeä kerrontateknikka, jonka avulla voidaan esittää henkilön ajatuksia, mielenliikkeitä ja tunteita. (Vacklin 2007, 150.)

Vacklinin mielestä kertojaääntä on tarpeellista käyttää, jos haluaa luoda voimakasta resonanssia kahden asian väliin. Tällainen resonanssi voi olla esimerkiksi menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Kertojaääntä voi käyttää myös luomaan komediallista kulmaa, jos vaikka kerrottu ja nähty reaali maailma poikkeavat toisistaan. Kertojaääni voi toimia myös silminnäkijän tai todistajan äänenä henkilöltä, joka ei ratkaisevasti osallistu draaman kehittymiseen vaan toimii enemmänkin sivustaseuraajana. (Vacklin 2007, 150.)

Joka tapauksessa esimerkiksi käsikirjoittajaguru Robert McKee kehottaa miettimään tarkasti, onko kertojaääni käsikirjoituksessa tarinan kertomisen kannalta todella tarpeellinen. McKee pitää kertojaääntä perusteltuna, jos sitä käyttää taitavan kontrapunktisesti tuomaan esimerkiksi ironista sävyä nähtyyn kuvaan. Kontrapunktisen kertojaäänen taiturina McKee pitää Woody Allenia. Myös aloituksissa tai näytösten välisissä siirtymissä McKee pitää lyhyttä kertojaääntä mahdollisena. Kuitenkin kauttaaltaan pitkin elokuvaa käytettyä kertojaääntä McKee pitää laiskana kerrontana ja väittää, että se tuhoaa kerronnan imun ja tuhoaa katsojan kiinnostuksen elokuvaan. Pahimmillaan McKeen mielestä liian väljästi käytetty kertojaääni muuttaa elokuvan kalliiksi äänikirjaksi. (McKee 1998, 344–345.)

3.8 Henkilöhahmon nonverbaaliset eleet

Puhumisen lisäksi henkilöhahmolla voi olla myös tiettyjä nonverbaalisia eleitä, jotka ovat keskeinen osa hahmon viestintää. Nonverbaaliset eleet voivat olla toisinaan jopa tärkeämpiä kuin verbaalinen vuorovaikutus. (Vacklin 2007, 136.)

Anders Vacklin tuo esiin Glenn D. Wilsonin Esittävän taiteen psykologia -teoksessaan esittämän väitteen, että kehonkieli ilmaisee sanoja totuudellisemmin inhimillisiä puolia, kuten tunteita ja asenteita. Wilsonin mukaan verbaalinen kieli ja nonverbaalinen kieli ovat harvoin yhdenmukaisia. Esimerkiksi rauhallisen äänensävyn aikaan henkilöhahmosta voidaan nähdä, että hän puristaa samaan aikaan tiukasti jotain esinettä. Sanojen ja eleiden epäjohdonmukaisuus voikin tuoda hahmoihin runsaasti syvyyttä ja pakottaa myös katsojaa olemaan tarkkaavainen, mitä hahmo todella tarkoittaa. (Vacklin 2007, 137.)

Henkilöiden rakentamisessa yksittäisten eleiden lisäksi henkilöhahmolle voi kehittää myös toistuvia eleitä, maneeereja, käyttäytymiseen liittyviä erikoisia piirteitä tai liioiteltuja eleitä. Tällaisia voi esimerkiksi olla kehon raapiminen hermostuneena. (Vacklin 2007, 137.)

4 Adaptaation erityispiirteitä käsikirjoitusoppaiden mukaan

Tässä luvussa käsittelen lyhyesti käsikirjoitusoppaiden näkökulmia adaptaatioon. Pyrin ennen kaikkea esittelemään adaptoimisen filosofiaa eli sitä, kuinka elokuvakäsikirjoittaminen suhtautuu kaunokirjalliseen teokseen lähdeaineistonaan.

Käsikirjoitusoppaiden lähestymistapa elokuva-adaptaation kirjoittamiseen on lähtökohteisesti se, että elokuvakäsikirjoitukseen tulisi suhtautua riittävän itsenäisenä teoksena ja kirjaa tulisi lähestyä materiaalina, jolle täytyy olla valmis tekemään muutoksia (esim. Sundstedt 2005, 274 & McKee 1998, 368).

Kjell Sundstedt erottelee elokuvan ja romaanin eroja muun muassa sillä, että elokuva etenee konkreettisesti eteenpäin tietyssä ajassa, mutta proosateosta lukiessa voi edetä omaan tahtiinsa ja halutessaan eteen- ja taaksepäin selailleen. Proosa muodostuu paljolti ja melko vapaasti lukijan päässä, mutta elokuva kerrotaan ennen kaikkea kuvin, jolloin esimerkiksi valaisunkin muutos voi vaikuttaa kokemukseen niin kuin toisaalta yksittäinen sana proosassa. (Sundstedt 2005, 274.)

Sundstedt korostaa sitä, että elokuvassa ja proosassa on yhteisiäkin piirteitä, mutta silti ne vaativat yleensä aivan erilaista ilmaisua. Tämän vuoksi elokuvasovitusta tehdessä romaani on käännettävä uudelle kielelle, elokuvakielelle. Tämän vuoksi käsikirjoittajan tehtävänä on tehdä dialogeista tai sisäisistä monologeista suoraa toimintaa ja kuvallisia esityksiä. Proosassa esimerkiksi ratkaiseva tilanne voi tiivistyä täysin toimivasti vain muutamaan sanaan, mutta elokuvassa tilanne olisi avattava konkreettisesti. Henkilöhahmolle on annettava miljöö, selkeä tilanne ja mahdollisesti repliikkejä. (Sundstedt 2005, 274.)

Elokuvan ja kaunokirjallisen teoksen keskeinen ero onkin konkreettisuudessa. Esimerkiksi elokuvassa miljöö on väistämättä jatkuvasti läsnä, mutta romaanissa miljöön kuvaaminen ei ole välttämätöntä. Myöskin puvustus ja rekvisiitta ovat vaikuttamassa elokuvakatsojan elämykseen, mutta romaanissa näiden kuvailua ei tarvita. (Sundstedt 2005, 274.)

Romaani on usein kerrottu niin sanotusti jonkun pään sisällä, henkilöahmojen sisäisten ajatuskulkujen kautta. Tämän vuoksi ajatteleva henkilöahmo on muutettava usein puhuvaksi henkilöahmoksi. Kirjallisuudessa henkilön ajattelu on romaanin kieltä, puhetta

lukijalle, mutta elokuvassa ajattelu olisi vain hiljaisuutta. Romaanissa runsaasti ajatteleva hiljainen henkilöahmo ei vaikutakaan välttämättä yksinäiseltä sudelta, mutta elokuvassa vastaava hiljaisuus voitaisiin kokea hyvinkin voimakkaasti ja nähdä tilanteena, jossa henkilöllä ei ole elävää kommunikaatiota muiden kanssa. (Sundstedt 2005, 274–275.)

Sundstedt pohtii myös, miksi elokuva-adaptaatioita tehdään. Hän näkee, että kaunokirjallisilla teoksilla pystytään vastaamaan haasteeseen löytää elokuvalle sopivia kertomuksia. Sundstedt toivoo kuitenkin, että elokuvan taustalla olisi aito halu kertoa juuri tietty tarina eikä vain hyvän materiaalin puuttuminen. Silti Sundstedt kokee, että käsikirjoittajan tulisi löytää oma romaaninsa romaanin sisältä ja tämä vaatii tietoisia ja itsenäisiä valintoja. Sundstedtin mukaan uskollisuutta romaania kohtaan ei elokuvasovituksella voi edes täysin saavuttaa, koska tämä vaatisi, että jokaiselle lukijalle tehtäisiin oma elokuva. Käsikirjoittajan onkin seurattava ja välitettävä omaa mielikuvaansa romaanista. (Sundstedt 2005, 277–278.)

Sundstedtin mielestä romaanin tulkinnasta tulisi keskustella kaunokirjailijan kanssa. Toivottavaa olisi, että teoksen tekijän kanssa olisi jopa yhteistyötä käsikirjoituksen vaiheissa jatkuvassa vuoropuhelussa tai edes tilapäisesti ajatusten herättäjänä, mutta välttämättä yhteistyötä ei aina eri syiden vuoksi synny. Kirjailija ei esimerkiksi ole enää halukas palaamaan vanhaan tekstiinsä. (Sundstedt 2005, 278–279.)

Lainsäädäntö luo puitteensa, joiden mukaan käsikirjoittajan täytyy liikkua alkuperäisestä teoksesta luovia ratkaisuja ja näkemyksiään toteuttaessaan. Teoksen yksilöllinen ajatussisältö tulisi säilyä, mutta näiden rajojen määrittely on vaikeaa. Ehkä enemmän teoksen muokkaamisen vapauten voi vaikuttaa teoksen tai tekijän korkea kulttuurillinen status, jolloin elokuvan muokkautumisen vapaus kärsii henkisessä mielessä. Kulttuurillisesti arvostettujen teosten kohdalla helposti vaarana voi olla päätyä niin sanotusti kuvittamaan alkuperäinen kirja. Tällöin elokuvasta ei tule itsenäinen teos. (Sundstedt 2005, 279, 281.)

Käsikirjoittajan tehtävä on luoda teoksesta oma tulkintansa ja rajattava tämä näkemyksensä tietyn ajallisen keston sisään. Tässä prosessissa esimerkiksi henkilöahmot voivat muuttua. Tiivistämisen vuoksi useasta henkilöstä tulee yksi henkilö tai useiden dialogien sijaan käytetäänkin vain yhtä. Tilanteita, aikaa ja tilaa on sidottava yhteen eloku-

van ilmaisukeinoilla. Joskus käsikirjoittaja joutuu luomaan elokuvaan uutta, jos romaanissa henkilöhahmot tai tapahtumat ovat vain lyhyesti mainittu. Toisinaan romaanin yksityiskohdasta voi elokuvaan muodostua kokonaisia episodeja. (Sundstedt 2005, 282.)

Sundstedtin mielestä oman tulkinnan lisäksi ja mahdollisen muokkaamisen rinnalla on huomioitava myös se romaanin aines, joka jää niin sanotusti käsikirjoittajan oman idean ulkopuolelle. Tällaisia tilanteita, henkilöhahmoja ja ajatuksia voi yhdistellä tai muunnella sopimaan kokonaisuuteen. Sundstedtin mielestä keskittymällä vain toimintaa eteenpäin vievään kokonaisuudesta voi tulla liian yksinkertainen, ja onkin pyrittävä säilyttämään romaanin kaikki väriskaalat. (Sundstedt 2005, 282–283.)

Robert McKee korostaa, että proosalla, teatterilla ja ruudulla (elokuva ja televisio) on jokaisella omat vahvuutensa käsitellä erilaisia konfliktien tasoja, vaikkakin niissä kaikissa esiin tulee kaikki kolme McKeen määrittelemää konfliktitasoa eli sisäinen (inner conflict), henkilökohtainen (personal conflict) ja ulkoinen (extra-personal conflict) (McKee 1998, 365).

Proosan vahvuus on dramatisoida henkilöhahmon sisäisiä konflikteja, joka aukeaa ajatusten ja tunteiden kuvaamisen kautta. Proosassa ulkoiset konfliktit tulevat esiin kuvailussa ja henkilökohtainen konflikti ilmenee selvimmin dialogissa. (McKee 1998, 365.)

Teatterin vahvuus sen sijaan on pureutua henkilökohtaiseen konfliktitasoon, koska dialogin osuus näytelmästä voi olla helpostikin jopa 80 prosenttia. Eleet ja ilmeet ovat teatterissa myös roolissa, mutta McKeen mukaan dialogi on kuitenkin paras keino viedä henkilökohtaisia konflikteja joko parempaan tai huonompaan suuntaan. Teatterimaailmassa käytetyllä dialogin kielellä on myös suuria tyyllisiä vapauksia. Sisäinen konflikti ilmenee näytelmissä lähinnä alatekstissä, mutta proosaan verrattuna sisäisen konfliktin käsittely on suhteessa huomattavasti rajatumpaa. Ulkoistakin konfliktitasoa lavalla voidaan käsitellä, mutta törmäyksen laajuus voi vaatia huomattavan paljon mahdollisesti myös lavastukselta ja rekvisiitalta. (McKee 1998, 365–365.)

Elokuvan vahvuutena McKee pitääkin ulkoisen konfliktin käsittelyä, koska elokuvassa yksittäinen kuva voi pitää sisällään suuria ympäristön elementtejä, joiden kuvaamiseen kaunokirjallisuudessa joutuisi käyttämään sivumäärin tekstiä siltikään täysin saavutta-

matta elokuvassa nähdyn ydintä. Esimerkiksi takaa-ajokohtauksia McKee pitää erinomaisena osoituksena siitä, kuinka luonnollista elokuvalla on kuvata henkilöiden selviytymistä ulkoisen uhan ajamana fyysisen ympäristön keskellä. (McKee 1998, 366.)

Elokuvassa henkilökohtaisten konfliktien kuvaamiseen elokuvassa tarvitaan dialogia, mutta runollisempaan ja kaunokirjallisempaan teatterin kieleen verrattuna elokuvalla vaadittu kieli täytyy olla huomattavasti luonnollisempaa. Sisäisten konfliktien avaamiseen elokuvassa voidaan käyttää lähikuvien, valaistuksen ja kuvakulmien keinoja. Robert McKeen mielestä tehokkaista kuvallisista ilmaisukeinoista huolimatta sisäisten konfliktien käsittelyssä elokuva ei pysty saavuttamaan proosan keinojen syvyyttä ja moniulotteisuutta. (McKee 1998, 366–367.)

McKee toteaaakin, että useissa käsikirjoittajien käsiin tulleissa adaptointiprojekteissa käsikirjoittaja on voinut joutua pulaan todettuaan, ettei mitään tapahdu henkilön pään ulkopuolella. McKeen mielestä adaptoinnin ensimmäinen periaate on seuraava: mitä proosampi proosa tai mitä näytelmällisempi näytelmä, sen huonompi on adaptoinnista syntyvä elokuva. McKee perustelee tätä eri välineiden vahvuuksilla lähestyä konflikteja ja tapahtumia. Laadukas kaunokirjallinen teos ei siis välttämättä ole paras kohde adaptoinnille, koska mestarillisten kirjailijan lauseiden taakse ei välttämättä kätkeydy kuvallisesti ilmaistavaa konfliktia. (McKee 1998, 366.)

McKee kehottaakin etsimään adaptoinnin kohteita sellaisista teksteistä, joissa on kaikkia kolme konfliktin tasoa ja erityisen vahvasti ulkoiseen konfliktiin keskittyen. Tällaisesta esimerkkinä McKee nostaa esiin Pierre Bouellen romaanin Kwai-joen silta (1952), jossa on moniulotteisia henkilöitä, joita ajaa sisäiset ja henkilökohtaiset konfliktitasot, mutta tapahtumat on dramatisoitu pääosin ulkoisen konfliktin kautta. (McKee 1998, 367.)

Adaptoitavan tekstin löydyttyä McKee kehottaa käsikirjoittajaa tiivistämään tarinan tapahtumat siihen, mitä todella nähtävästi tapahtuu, ilman psykologiaa tai sosiologiaa. Tämän purun jälkeen käsikirjoittajan täytyy olla valmis pohtimaan, onko tarina todella hyvin kerrottu. Tarinan muokkaamiseksi McKee edellyttää käsikirjoittajalta rohkeutta keksiä uutta ja järjestellä vanhaa niin, että tarina toimii elokuvana ja elokuvan mitassa silti säilyttäen alkuperäisen teoksen hengen. Erityistä huomiota käsikirjoittajan täytyy osoittaa henkilökohtaisen sisäisten konfliktien sovittamiseen: henkinen täytyy muuttua fyysiseksi, mutta välttämättä liiallisen selittelevää dialogia. (McKee 1998, 367–368.)

5 Kaunokirjallisen hahmon adaptoiminen elokuvahahmoksi

Tässä luvussa käsittelen, millaisia seikkoja kohtasin tehdessäni novellistani elokuva-adaptaation käsikirjoituksen. Tarkastelun kohteena on ennen kaikkea henkilöhahmoon liittyvät seikat. Puran esiin silti myös muita ulottuvuuksia, koska henkilöhahmoon vaikuttavat vääjäämättömästi myös esimerkiksi tarinan rakenne tai temaattiset kysymykset.

5.1 Etätyöviikko-novellin esittely

Lähdin adaptoimaan lyhytelokuvan käsikirjoitusta aiemmin kirjoittamastani novellista Etätyöviikko. Olen kirjoittanut novellin joitakin vuosia sitten enkä ole muokannut sitä erikseen aloittaessani adaptaation tekemistä.

Aluksi esittelen novellin tarinan ja päähenkilön. Pyrin olemaan esittelyssäni mahdollisimman objektiivinen alkuperäiselle tekstille eli pyrin siihen, etten tulkitse tekstistä esiin mitään sellaista, mitä täysin ulkopuolinenkaan lukija ei voisi nähdä. Tällä pyrin minimoimaan sitä seikkaa, että novellin kirjoittajana minulla voisi olla tekstin maailmasta tai henkilöstä ajatuksia, joita ei ole kirjoitettu esiin kirjaimellisesti.

5.1.1 Novellin tarina

Etätyöviikko on tarina ihmisestä, joka päättää jättäytyä viettämään etätyöviikkoa kotiinsa, kun hänen ovensa eteen tulee yllättäen kolme kuutiometriä Bilteman luetteloita. Päähenkilö esittää työpaikalle soittaessaan, että olisi kipeänä ja alkaa viettää viikkoa täysin kotiinsa lukkiutuneena, vaikka hänellä ei ole käytettävissä edes himoitsemiaan asioita tupakkaa ja karkkia eikä juuri ruokaakaan kuivatarvikkeita lukuun ottamatta.

Varsinaista yhtenäistä juonta novellissa ei ole, ellei sellaiseksi lasketa kamppailua tupakanhimoa vastaan, joka päättyy siihen, että viimein ulos lähdettyään mies pyytää tupakkaa ulkona olevalta naiselta. Selkeän tarinan sijaan novelli koostuu enemmänkin yksittäisistä miehen teoista ja havaintojen tekemisestä rajatussa ympäristössä. Seuraavassa kappaleessa on kuitenkin avattu, mitä asioita mies tekee.

Minäkertoja eli päähenkilö viettää viikon nukkuessa, lukemalla vanhoja lehtiä, täyttämällä näiden lehtien ristikoita, tekemällä tomusokerista karkin korviketta, punnertamalla tupakanhimon iskiessä ja katsoen televisiota. Yksittäisinä tekoina tulevat esiin tv-chattiin viestin laittaminen, naapurustosta kuuluvaan meluun reagoiminen pattereita hakkaamalla, kirjoista kaadettavan jonon kokoaminen ja tämän jonon kaataminen, ulkona leikkivien lapsien seuraaminen ikkunasta, galaksien ja tähtien tutkiminen internetistä. Viikon jälkeen ulos päätyessään mies puhuu pihalla olevalle naiselle galakseista ja pyytää tupakkaa. Tässä vaiheessa mies on ajanut myös partansa.

5.1.2 Novellin päähenkilö faktuaalisesti

Seuraavaksi siirryn henkilöhahmon purkamiseen. Vaikka novellissa esiintyykin lyhyesti muitakin henkilöitä kuin novellin minäkertoja, keskityn purussani yksinkertaisuuden vuoksi vain tähän henkilöön ja hänen toimintaansa.

Mitä päähenkilöstä voidaan tekstin perusteella tietää? Päähenkilön nimeä ja ikää ei novellissa ilmaista. Henkilö työskentelee toimistossa, mutta on valmis valehtelemaan olevansa sairas. Henkilö asuu oletettavasti talon alakerrassa, koska mainosluetteloita voidaan hänen oven eteensä kipata, ainakin yläpuolella asuu muita ihmisiä.

Novellista ilmenee, että henkilö on polttanut aiemmin tupakkaa niin, että ilman oleminen aiheuttaa vieroitusoireita. Myös ilman makeaa on vaikea olla. Henkilö tilaa sanomalehtiä ja hänellä on kotonaan kirjoja, henkilö on kiinnostunut myös tutkimaan asioita internetistä. Henkilö omistaa television ja laitteen, jolla voi katsoa sähköpostit ja mennä internettiin. Ainakaan kyseisellä viikolla kukaan ei ota yhteyttä henkilöön, eikä henkilö itsekkään lähesty ketään, paitsi tv-chattiin viestin laittaessaan ja viikon lopussa tultuaan ulos asunnostaan.

Toisinaan henkilöllä on vaikeuksia nukahtaa, nukahtaessaan voi kuitenkin nukkua pitkälle päivään. Henkilö tietää myös olympiakaupunkeja niin hyvin, että voi toistaa niitä aikajärjestyksessä. Tarinan päähenkilö myös ärsyyntyy naapuruston äänistä, ja on valmis protestoimaan tätä hakkaamalla pattereita.

Toisaalta naapurustosta kuuluvat tuparit ja naisen laulu eivät vastaavanlaista reaktiota herätä. Henkilöhahmon historiasta voidaan päätellä myös, että hän on suudellut joitakin naisia, joista yksi on ollut ylitse muiden, koska tämä saa viisi tähteä ja muut vain yhden.

Voi myös päätellä, että henkilö tietää ulkona autoa odottavan naisen olemassaolon ja tämän odottamisrutiinin.

Henkilöhahmo on myös huomaavainen tai ainakin sääntöorientoitunut, koska tämä ei pidä ääntä ennen kuin järjestyssääntöjen määrittämä hiljaisuus on päättynyt, kun henkilö kaataa kirjoista tekemänsä jonon. Vai onko tämän päättelemisen huomaavaisuudeksi tai sääntöorientaatioksi ennen kaikkea tulkintaa?

Tässä alaluvussa olen pyrkinyt keskittymään henkilöhahmoon ikään kuin todellisena ihmisenä, josta voi tehdä päätelmiä havaittavien seikkojen perusteella. Seuraavassa alaluvussa lähestyn henkilöhahmoa enemmänkin kaunokirjallisena konstruktiona, jonka rakentumista voidaan purkaa kirjallisuustieteen näkökulmasta.

5.1.3 Novellin henkilö kaunokirjallisena konstruktiona

Tässä alaluvussa pyrin selkeyttämään tulkitsemisen ja objektiivisuuden rajaa henkilöhahmoa analysoitaessa, kun puran henkilöhahmoa kaunokirjallisena konstruktiona, joka rakentuu esimerkiksi tietyistä kerronnallisista valinnoista.

Kaunokirjallisuudessa henkilöhahmon ominaisuuksia voidaan kertoa suoraan tai epäsuorasti (Steinby 2013, 76). Etätyöviikko-novellissa minäkertojana toimiva päähenkilö avaa ominaisuuksiaan hyvin epäsuorasti. Kertoja paljastaa ajatuksiaan ja toimintaansa, mutta ei kuvaile itseään enempää.

Myös muiden henkilöhahmojen kuvailussa minäkertoja on melko niukka. Esimerkiksi naapurissa asuvasta selviää, että tämä Haggström on kantapääastuja ja mahdollisesti ruotsinkielinen, mutta siihen kuvaileminen jää. Novellin lopussa esiin tulevasta ulkona odottavasta naisestakaan ei kerrota muuta kuin, että tämä hahmo on nainen ja päähenkilö tietää naisen odottaneen kimppakyytiä ennenkin ulkona. Ikää, ulkonäköä tai juuri mitään muitakaan ulkoisia ominaisuuksia minäkertoja ei avaa itsestään eikä muista henkilöistä, lukuun ottamatta lopussa tapahtunutta parran ajamista.

Novellin päähenkilöä voi pitää tyypillisenä modernistisen tai postmodernismin edustajana, sillä hahmon ominaisuuksia avataan ennen kaikkea yksittäisten tilanteiden kautta eikä yksiselitteisesti lukijalle selittämällä.

Entäpä päähenkilön sisäinen maailman kuvaus? Proosahenkilöhahmoja käsittelevässä alaluvussa esittelin tietoisuuden kuvaamisen läpinäkyvyyttä, jonka ääripäissä ovat läpinäkyvät eli transparentit henkilöhahmot tai läpinäkymättömät, joista lukija tekee päätelmiä vain puheen ja käyttäytymisen perusteella (Kantokorpi 2003, 125.) Novellin päähenkilön voi ajatella sijoittuvan läpinäkyvyyden suhteen jonnekin janan keskivaiheille, sillä hahmo paljastaa ajatuksiaan ja toiveitaan jossakin määrin, mutta jättää kuitenkin kertomatta esimerkiksi ajatustensa ja toiveittensa perimmäisiä syitä. Hahmo ei esimerkiksi kerro, miksi ei todella yritä asunnosta ulos tai pyydä apua.

Modernissa kirjallisuudessa on kyseenalaistettu henkilöhahmojen omaa kykyä tiedostaa todellisuuden ja asioiden todellista olemusta (Steinby 2013, 74). Tämän ajattelun valossa voikin myös pohtia sitä, tietääkö päähenkilö itsekään pohjimmiltaan, miksi päätyy kotiinsa lukkiutumaan. Välttämättä minäkertojana toimiva henkilö ei salaa lukijalta sisimpiä ajatuksiaan sen enempää kuin itseltäänkään. Tämä onkin tyyppillistä modernille kirjallisuudelle, jossa huomion kohteena ovat henkilöhahmojen hajanaiset mielenliikkeet (Steinby 2013, 74). Joka tapauksessa se, että päähenkilö ei ole pohjiaan myöten läpinäkyvä, jättää lukijalle tulkinnanvaraa henkilöhahmosta ja tämän motiiveista.

Novellin tarinassa henkilöhahmo myös puhuu. Henkilöhahmo puhuu ääneen novellin aikana toisille ihmisille kaksi kertaa. Tämän lisäksi henkilö puhuu itsekseen luetellessaan olympialaisten isäntäkaupunkeja punnerruksia tehdessään. Henkilöhahmon puheta- vasta ei voi tehdä suoria tulkintoja, koska puheaktit ovat ilmaistu diegeettisesti epäsuorana kerrontana tai tiivistyksinä. Henkilön ajattelun kuvaus sen sijaan on mimeettisempää ja nähtävissä enemmän suurempana lainauksena, mitä henkilön päässä liikkuu. Suhteellisen suorasta kerronnasta huolimatta ajattelun suhteen pohdittavaksi jää kuitenkin se, mitä on jätetty kertomatta eli kuinka avoin lopulta henkilöhahmo on kertojana.

Entä voiko henkilöhahmossa nähdä jonkinlaisen kehittymisen kaaren tai muutoksen? Novellin henkilöhahmon muutoksen tai kaaren arvioiminen edellyttää mielestäni runsaasti tulkintaa, koska pelkästään jo henkilön lähtötilanteen arvioiminen on hyvin vaikeaa, koska henkilön motiivit esimerkiksi kotiin jäämiselleen jäävät epäselväksi. On vaikea yksiselitteisesti arvioida, mihin henkilö toiminnallaan pyrkii sekä mihin ja miksi hän lopulta päätyy.

Tulkinnan puolelle astuessa voi kuitenkin mahdollisesti perustellusti ajatella, että novellin päähenkilö muuttuu passiivisesta vetäytyjästä (sisälle jättäytyminen ilman kunnon yrittämistä ulos) aktiivisemmaksi (ulosmeneminen ja oma-aloitteinen naisen lähestyminen ja naiselle puhuminen). Alku- ja lopputilanteen motiiveja voi kuitenkin vain arvailla, minkä vuoksi onkin tulkintaa, onko henkilöahmo muuttunut vai ei – ja jos muutosta on tapahtunut, mikä tämä muutos on.

Koska novellin päähenkilössä on runsaasti tulkittavuutta, Aleid Fokkemanin koodisto osoittautuu yhdeksi käteväksi välineistöksi tulkintaa laajennettaessa. Fokkemanin koodiston avulla henkilöahmoa pystyy rajaamaan esiin myös sen kautta, mitä henkilöstä on jätetty novellissa kertomatta, koska lukijalla on henkilöahmon suhteen tietyt odotukset, joita vasten tulkintaa tehdään. Koodistosta poikkeaminen rakentaa myös tulkintaa, koska tämäkin erovaisuus peilautuu vallitsevaan koodiin. (Käkelä-Puumala 2014, 256.)

Fokkemanin koodisto jakautuu denotatiiviseen ja konnotatiiviseen koodistoon. Denotatiivisella koodistolla tarkoitetaan henkilönimeä tai persoonapronominia, jolla henkilöön viitataan. (Käkelä-Puumala 2014, 256-257.) Novellin henkilön nimi ei paljastu, mutta minäkertojana häneen viittaava persoonapronomini on siis yksikön ensimmäinen persoona.

Fokkemanin konnotatiiviseen koodiston perustana ovat erilaiset kulttuuriset tai kirjalliset tulkintakonventiot. Näihin koodeihin kuuluvat looginen koodi, biologinen koodi, psykologinen koodi, sosiaalinen koodi sekä metaforan ja metonymian koodi. (Käkelä-Puumala 2014, 257-258.)

Looginen koodi ei juuri avaa henkilöstä mitään merkittävää auki, sillä henkilössä ei varsinaisesti ole kyseenalaisesti auki mitkään loogiset ehdot, esimerkiksi onko henkilö ihminen vai eikö ole, tai onko henkilö olemassa vai eikö ole. Tämän perusteella voi kuitenkin todeta, että novellin henkilö on helposti nähtävissä nimenomaan tavallisen, elollisen ihmisen representaationa.

Biologiseen koodiin peilaaminen sen sijaan herättää ajatuksen siitä, missä päähenkilön biologinen perhe on. Päähenkilö on itsekseen eikä kukaan ota tähän yhteyttä eikä henkilö itsekään ota yhteyttä kehenkään. Onko siis biologisen perheen jäseniä enää olemassa? Ja jos perhe olisi olemassa, niin miksei henkilö ota heihin yhteyttä, vaan laittaa ennemmin viestin esimerkiksi tv-chattiin?

Psykologinen koodi käsittelee henkilöihahmon sisäistä maailmaa eli tunteita, toiveita ja haluja, jotka motivoivat henkilön toimintaa. Postmodernille henkilöihahmolle tyypillisesti novellin henkilön sisäinen maailma ainakin jää hieman epäselväksi. Varsinkin auki jäävät henkilön toiminnan perimmäiset motiivit, vaikka näennäisesti minäkertojan ajatuksia, toiveita ja esimerkiksi ärsytyksiä esiin tuleekin.

Sosiaalinen koodi tarkastelee henkilöihahmon yhteyksiä tai asemaa yhteisössä. Tällaisia tekijöitä ovat ammatti, asunto tai yhteiskuntaluokka. Novellin henkilöstä ei ilmene tämän suhteen oikeastaan muuta kuin, että hän työskentelee toimistossa jonkun alaisena, koska hän puhuu toimistosta ja pomolle puhumisesta. Henkilön asunnosta selviää, että huoneita on ainakin useampi kuin yksi ja asunto sijaitsee todennäköisesti kerrostalossa, jossa äänet kuuluvat toisista asunnoista. Huoneiden lukumäärän perusteella henkilöllä on ainakin tilaa olla itsekseen asunnossa. Ahtaamminkin voisi asua. Yhteisöstä irrallaan oloa kuitenkin ilmentäne se, ettei kukaan ota henkilöön yhteyttä viikon aikana, mikä on ehkä yksi merkittävimmistä tekijöistä henkilön kannalta. Kovin läheisiä suhteita henkilöllä ei siis nyt ole.

Metaforan ja metonymian koodista ei henkilöihahmo avaudu lisää, koska postmodernille kirjallisuudelle tyypillisesti henkilöihahmon ulkoisia piirteitä ei avata eikä henkilöllä ole niimeä, josta voisi metaforisia ulottuvuuksia löytää.

Fokkemanin koodiston avulla purettuna henkilöihahmosta keskeisesti nousee esiin erityisesti se, että henkilöihahmon perimmäiset motiivit jättäytyä asuntoonsa viikoksi jäävät epäselväksi (psykologinen koodi) ja henkilöllä ei vaikuta olevan läheisiä suhteita muihin ihmisiin (sosiaalinen koodi). Hänen ainut selkeä roolinsa novellin mukaan on hänen työnsä eikä hänen panostaan sielläkään kovin suuresti kaivata ainakaan kyseisellä viikolla. Oleellinen ulottuvuus henkilössä on siis hänen ulkopuolisuuksiensa ja ainakin ulkoisesti irrationaliselta vaikuttava päätös jäädä asuntoonsa viikoksi.

5.1.4 Novellin henkilön konfliktitasot

Elokuvassa draaman syntymisessä tärkeässä roolissa ovat konfliktit. Seuraavaksi puran esiin sitä, millaisia konflikteja henkilöllä on novellissa. Konfliktit ovat tärkeä lähtökohta sille, miten novellista muokkautuu lopulta elokuvasovitus.

Tarkastelen konfliktitasoja Robert McKeen kirjassaan *Story* esittelemän kolmen konfliktitason kautta, joita esittelin elokuvahahmoa tavoitteellisena toimijana käsittelevässä luvussa. Nämä kolme konfliktitasoa olivat sisäinen konflikti (inner conflict), henkilökohtainen konflikti (personal conflict) ja ulkoinen konflikti (extra-personal conflict).

Yksiselitteisesti henkilöllä ei ole muita sisäisiä konflikteja kuin taistelu fyysisiä tarpeitaan vastaan. Tunnetason sisäisenä konfliktina voisi pitää myös ahdistumista galaksien tuhoutumisesta, jos tämän laskee jonkinasteiseksi eksistentiaaliseksi kriisiksi, mutta muutoin sisäisten konfliktien etsimisessä mennään enemmän tai vähemmän tulkinnan puolelle.

McKeen määritelmän mukaan henkilökohtaisen konfliktitason muodostaa sosiaalisia rooleja (työntekijä/oppilas/opettaja) syvemmät tai intiimimmät suhteet, kuten ystävyys-, rakkaus tai aidot perhesuhteet (McKee 1998, 146). Novellissa ei selväpiirteisesti ole tämän tason konfliktia muussa kuin siinä, että henkilö kirjaa taulukkoon tähtiluokituksella suutelemiaan naisia, joista yksi on ylitse muiden. Lopussa henkilö lähestyy pihalla olevaa naista, mutta ilman tulkintaa ei voi arvioida, kuinka syvästä kohtaamisesta tai tuntemisesta on kyse.

Ulkoisen konfliktitason puolelle menevät esimerkiksi ärsyyntyminen naapuruston metelöintiin ja vaimennusyritykset. Ulkoiseen konfliktiin lukeutuu myös etuoven eteen tuleva mainoskatalogien kasa, vaikka päähenkilö ei tätä ongelmaa kohti menekään kuin alussa ja lopussa. Samaan kategoriaan voi laskea mielestäni myös ristikot ja tv-chattiin viestin lähettäminen ja tämän viestin sivuutetuksi päätyminen.

Tällaisista lähtökohdista novellihenkilö lähtee käsikirjoittajan käsittelyyn ja matkalle elokuvahahmoksi. Seuraavaksi siirrynkään käsittelyyn sitä, mitä novellihahmolle tapahtuu, kun se päättyy adaptaatioprosessiin ja muuttuu elokuvahahmoksi.

6 Novellihahmon muuttuminen adaptaatioprosessissa

Edellisessä luvussa on avattu alkuperäisen novellin lähtökohdat. Seuraavaksi esittelen, millaisia muutoksia tarinaan ja henkilöhahmoon täytyi tehdä, jotta siitä tuli elokuvamuodossa toimivampi kokonaisuus.

Adaptaatioprosessi eteni opinnäytetyön tekemisen puitteissa kohtausluettelon ensimmäiseen versioon, joten havaintoni perustuvat näihin muutoksiin. Jos adaptaatioprosessi olisi edennyt pidemmälle ja jopa auki kirjoitettujen käsikirjoituksen eri versioihin, henkilöhahmo ja tarina olisi voinut muuttua vielä toisin. Kuitenkin kohtausluettelon ensimmäisenkin versio antaa suuntaa sille, millaisia valintoja päädyin tekemään, jotta novellihenkilö muuttuisi elokuvahahmoksi.

6.1 Henkilöhahmo tarinan muutoksessa

Kuten henkilöhahmon ja tarinan suhdetta käsittelevässä luvussa tuli ilmi, henkilöhahmo määrittyy hyvin vahvasti juuri tarinan kautta ja ennen kaikkea niissä valinnoissa, joita henkilöhahmo tarinan kuluessa tekee. Henkilöhahmon rakentumisesta adaptaatiossa ei voi siis tarkastella ilman, että tarkastelisi myös tarinaa.

Robert McKee korostaa adaptaatiota tekeville löytämään tarinoita, joissa tärkeässä roolissa on ulkoinen konfliktitaso, jonka kautta myös henkilön tai henkilöiden sisäiset ja henkilökohtaiset konfliktitasot dramatisoituvat esiin (McKee 1998, 367).

Etätyöviikko-novellissa ulkoinen konflikti tuntuu olevan lähinnä vain kasa mainoslehtisiä ulko-oven edessä. Kasa ehkä saattaa vaikeuttaa asunnosta ulospääsemistä, mutta novellissa henkilö ei tunnu edes kunnolla yrittävän päästä ulos vaan antautuu jo alkumetreillä ja jää sisätiloihin tekosyyhyn vedoten. Voikin helposti tulkita, että vetäytymisen henkilölle aiheuttaa jokin sisäinen konflikti, mikä ei kuitenkaan täysin selväpiirteisesti lukijalle avaudu. Käsikirjoittajana minun oli siis tulkittava ja keksittävä päähenkilölle jokin selvemmin ulospäin hahmottuva konflikti, jota vasten draama rakentuisi.

Suurena haasteena draaman kannalta Etätyöviikko-novellissa on se, että henkilöllä ei ole varsinaista tahdonsuuntaa tai päämäärää, jos sellaiseksi ei lasketa pyrkimystä selvittää yhden viikon ajan sisätiloissa tupakan-, seksin- ja makeanhimon kanssa. Novellissa mahdollinen jännite tapahtuu näiden kipuilujen kanssa minäkertojan pohdintojen myötä. Sanallakaan päähenkilö ei kuitenkaan avaa syytä, miksi hän ei yritä lähteä kunnolla ulos asunnosta. Mainoslehtiset eivät ole todellinen este lähtemiselle, koska hän voisi esimerkiksi pyytää apua. Novelli siis tarjoaa alkusysäyksenä ulkoisen konfliktin, mutta koko tarinan kannalta mainoslehtiset eivät ole henkilön keskeinen syy jäädä sisätiloihin viettämään etätyöviikkoa. Säilytin kuitenkin elokuvan tarinassa mainoskatalogit ulkoisena syynä sille, että henkilön on helppo luovuttaa ja vetäytyä.

Tarinan ja henkilöhahmon kannalta on siis välttämätöntä motivoida jotenkin se, miksi Taaviksi nimeämäni päähenkilö päättää jäädä sisälle. Päädyin ratkaisemaan asian rakentamalla syyksi sydänsurut. Tämän konkretisoin näyttämällä Taavin tuskailemassa ensimmäisessä kohtauksessa chat-keskustelua, jossa suhde päättyy Aino-nimisen naisen kanssa. Tämän jälkeen Taavi taistelee lopputarinan ajan sitä vastaan, ettei lähettäisi viestiä tai edes menisi tietokoneelle.

Tiivistän kohtausluettelon adaptoimani tarinan seuraavaksi tässä: Päähenkilöllä eli Taavilla menee suhde poikki chat-keskustelussa Ainon kanssa. Seuraavana aamuna hän huomaa, että ovensa edessä on iso kasa mainosluetteloita eikä saa kunnolla ovea auki. Tämän huomion jälkeen Taavi ilmoittaa pomolle viestillä, että voisi pitää nuhan takia etätyöviikon, mihin Taavi saakin luvan. Taavi viettää viikon kamppailen sisätiloissa sitä vastaan, ettei avaisi kannettavaa tietokonetta, jossa Ainon kanssa käyty keskustelu oli. Taavi kehittelee viikon ajan erilaisia oheistoimintoja ja kommunikoi ihmisten kanssa ainoastaan hakkaamalla harjalla patteria meluavien naapurien vuoksi. Viikon sisällä olemisen jälkeen tutkittuaan sisintään, pohdittuaan elämänsä naisia ja luettuaan internetistä maailmankaikkeuden mittasuhteista Taavi viimeisessä kohtauksessa aloittaa keskustelun pihalla olevan naisen kanssa. Tämä on ensimmäinen kerta, kun päähenkilö puhuu elokuvan aikana.

Yhteydenottoon tai viestin laittamiseen liittyvää kamppailua ei novellissa ole, mutta novellin henkeen tämän voisi perustellusti väittää kuuluvan, koska henkilö novellissakin on nostanut yhden naisen muiden yläpuolelle suutelutaulukossaan ja muutoinkin novellin henkilö näyttää kaipaavan yhteyttä muihin ihmisiin muun muassa laittamalla viestin tv-chattiin ja katsomalla kännykkäänsä, johon ei kuitenkaan ole viestejä tai puheluita tullut. Myös novellin viimeiset hetket keskittyvät siihen, kuinka henkilö menee viimeinkin suoraa toista ihmistä kohti ja puhuu tälle.

Teemallisesti novellissa ja käsikirjoituksessa voi molemmissa ajatella olevan samaa ulkopuolisuuden ja yhteyden kaipaamisen teemaa, mutta käsikirjoituksessa yhteyden kaipaaminen konkretisoituu tietokoneeseen ja mahdollisuuteen ottaa yhteyttä.

Adaptaatioprosessin myötä henkilöhahmolle on kehitetty siis näkyväksi sydänsuruja tai jonkinlaista kaipausta. Tämä valinta perustuu siihen, että henkilöllä tulisi olla yksi pää-

määrää, minkä vuoksi luovuin esimerkiksi taistelusta tupakkaa tai makean himoa vastaan. Tässä mielessä voi siis ajatella, että henkilöhahmo yksinkertaistui novelliin verrattuna, jotta elokuvan tarinaan tulisi helpommin seurattava jännite. Taistelu sydänsuruja vastaan oli novellissa vain ehkä pieni sivujuonne kohdassa, jossa novellin henkilö listasi naisten nimiä luetteloon.

Valitsin kuitenkin vieroitusoireiden kanssa kamppailun sijaan draaman keskiöön ihmishuhdekamppailun, koska käsikirjoittajana koin, että ihmisiä kohti meneminen on elämän kannalta suurempi kysymys kuin se, selviääkö ihminen vieroitusoireidensa kanssa.

Entäpä millaisia konfliktitasoja adaptointiprosessissa syntyi?

Suhde Ainoon ja jonkinasteinen ero voidaan nähdä Taavin henkilökohtaisen konfliktitason ongelmana. Kuitenkin se, että Taavi ei Ainoa lähesty viikon aikana, voidaan nähdä liittyvän sisäiseen konfliktiin, joka ei kuitenkaan tarkemmin katsojalle aukene. Draaman kannalta ja henkilöhahmon haastamisen kannalta tarinaan olisi ehkä aiheellista kehittää vielä voimakkaammin ulkoista konfliktitasoa.

Naapurista kuuluvat rakastelun ja bileiden äänet voi ajatella tarinassa jonkinlaisena ulkoisena konfliktitasona, joita vastaan Taavi joutuu taistelemaan, mutta näidenkään tilanteiden kanssa Taavi ei mene kovin pitkälle vaan enemmänkin luovuttaa ja antaa olla hyvin pian varsin pienimuotoisen yrittämisen jälkeen.

Jos tarkasteleekin, miten Taavi kohtaa erilaisia konflikteja, hänet voi nähdä hyvin vetäytyvänä ja välttelevänä henkilönä. Erilaisten konfliktien kautta tämä välttely piiryy henkilöahmosta hyvin keskeiseksi ominaisuudeksi. Taavi ei pelkästään välttele ulkoisten konfliktien (esimerkiksi mainoskasa tai naapurit) kohtaamista, vaan hän välttelee erilaisilla puuhilla myös Ainon tai Ainoon liittyvien tunteidensa kohtaamista, kuten ristikkoja täyttämällä tai kirjajonon tekemällä.

Kuitenkin tarinan edetessä Taavin ulkoiseen toimintaan alkaa tulla reaktioita, jotka paljastavat, että hän kaipaa Ainoa (tai jotakuta muuta edes). Taavi esimerkiksi silittää kannettavaa tietokonetta, kun kuulee rakastelun ääniä tai silittää Ainon nimeä luettelossa, jonka hän on naisista tehnyt. Ajattelen, että näiden muutosten myötä on perusteltua, että Taavi toimii viimeisessä kohtauksessa eri tavalla kuin aiemmin, eli hän menee kohti toista ihmistä ja alkaa puhua.

Yksi keskeinen asia, jota adaptaatitani olisi vielä syytä vielä jatkossa jalostaa on se, että elokuvatarinalla keskeistä on se, että päähenkilöllä on jokin yksi keskeinen päämäärä, joka olisi selkeä, tietty ja tarkka. Tältä osin tarina on mennyt eteenpäin novellista, jossa päämäärä, syyt ja motiivit ovat huomattavasti enemmän auki. Adaptaatiooni on kuitenkin tässä vaiheessa jäsentynyt keskeiseksi jännitteeksi chat-keskustelun luomat tuskat ja kamppailu kaipausta vastaan. Ylipäätään välttely jonkinlaisena päämääränä on elokuvahenkilölle hieman kyseenalainen tahdonsuunta, koska juuri konfliktien ja esteiden kohtaaminen tuo esiin elokuvien henkilöihahmojen ydintä ja kasvupotentiaalia.

Ajattelenkin, että seuraavissa versioissa ajaisin henkilöihahmoa selkeämmin jonkin ulkoisen konfliktin ääreen. Nämä uudet konfliktit taas voisivat taas edellyttää henkilöihahmolta uusia toimintatapoja ja ratkaisuja, mikä muistuttaa tarinan ja elokuvahahmon dynaamisesta suhteesta.

6.2 Elokuvahahmon ominaisuuksien ratkaiseminen

Koen, että säilytin adaptaatioprosessia henkilöihahmon ominaisuudet lähes tulkoon samoina, joita ne olivat novellissakin. Kuitenkin jo sillä voi olla yllättävän suuri vaikutus henkilöihahmoon, että draamallisuuden vuoksi kärjistin henkilön vetäytymistä muista ihmisistä ja reaktioita siihen, kun tämä kuulee elonmerkkejä muista ihmisistä. Henkilö esimerkiksi itkee tai silittää kannettavaa tietokonetta. Nämä ovat huomattavan herkkiä ja avoimesti kaipausta paljastavia reaktioita. Tämän voi nähdä jopa melko suurena muutoksena novellin henkilöihahmoon, joka verbaalisesti itseään refleктоivana minäkertojana oli enemmänkin kyynisyyteen tai ainakin ironiaan kallellaan.

Tämä dramatisointiin liittyvä henkilöihahmon muutos tuo esiin Anders Vacklinin ajatusta siitä, että henkilöihahmot elävät tarinan dramaturgian mukaan, jolloin henkilöihahmon on muututtava, jos tarinankulku muuttuu (Vacklin 2007, 43).

Elokuvasa henkilöihahmot ovat näkyviä, joten käsikirjoitukseen on tehtävä päätös henkilön ikäluokasta, joka oli jätetty auki novellissa.

Ikään liittyvässä päätöksessä lähdän oletuksista, joita mahdollisesti keskivertoihmisellä herää henkilö nähdessään. Henkilöihahmon iäksi määrittelin kolmekymmentäyhdeksän

vuotta. Ajattelen, että henkilö on vanhimmillaan keski-ikänsä kynnyksellä eikä enää kuitenkaan aivan nuorikaan aikuinen, jolla lapsuuden kotoa irtautumisesta olisi suhteellisen vähän aikaa. Sitomalla päähenkilön iän noin neljäänkymmeneen ikävuoteen, lähdin siitä ajatuksesta, että henkilöllä olisi ollut jo mahdollisuus oletettavasti aikaa rakentaa jo perhe-elämä. Nyt henkilö on sen sijaan yksinäinen ihminen, jonka ympärillä ei ole erityisesti ihmisiä eikä hän heitä kohti mene kovin helposti.

Entäpä miksi pidin päähenkilön miehenä, jollaiseksi novellin päähenkilö on tulkittavissa siitä, että hänellä on parta? Eli miksi säilytin henkilön sukupuolen samana, vaikka adaptaatiota tehdessäni olisin kuitenkin voinut valita myös toisin? Kysymys on teoreettinen, koska päädyin säilyttämään sukupuolen samana, mutta haluan lähestyä kysymystä, jotta samalla avautuisi lisää adaptaatioprosessissa esiin tulevien valintojen vaikutuksia kokonaisuuteen.

Jos olisin valinnut päähenkilön sukupuoleksi naisen, uskon, että helposti lopputulosta saatettaisiin tulkita henkilön homoseksuaalisuuden kautta: novellissa päähenkilön seksuaalinen suuntautuminen näyttää kohdistuvan naisiin, jolloin naisena hän olisi homoseksuaalinen, miehenä heteroseksuaalinen. Omaan kotiinsa sulkeutunut homoseksuaalinen ihminen veisi tarinan tulkintaa aivan eri suuntaan kuin kotipiiriinsä sulkeutunut heteroseksuaalinen ihminen. Tuntuu lähes väistämättömältä, että suhteellisen heteronormatiivisessa maailmassa vähemmistöön kuuluva seksuaalinen suuntautuminen otettaisiin keskeiseksi tulkinnan suunnaksi.

Vaihtoehtoisesti olisin voinut valita, että miespäähenkilön kaipaus kohdistuu mieheen eikä naiseen. Ja hän olisi lopussa tehnyt kuitenkin päätöksen lähestyä ulkona odottavaa naista, jolloin hän olisi tehnyt ikään kuin valinnan heteroseksuaalisuuden suuntaan. Tällä kertaa käsikirjoittajana kuitenkin tein päätöksen, että elokuvan tarina kertoo jostakin muusta vetäytymisen tarpeesta eli samalla olin luultavasti uskollisempi myös alkuperäisen tekstin lähtökohdille. Kuitenkin on mielenkiintoista, kuinka yksinkertaisilla valinnoilla voisi muuttaa mahdollisesti koko teoksen tematiikkaa, vaikka sinänsä henkilöahmon ulkoinen toiminta pysyisi suhteellisen samana.

Pelkästään ikään ja sukupuoleen liittyvien kahden tulkinnallisen päätöksen myötä käsikirjoittaja ohjaa hyvin merkittävällä tavalla, miten elokuvaa mahdollisesti tulkitaan ja millaisia kysymyksiä henkilön lähtökohta herättää katsojassa. Näistä suurempana valintana

koen toki sukupuolen, koska sen valitseminen ohjaa tulkintaa seksuaalisuuden suuntaan. Iän määrittely olisi ollut liukuvammalla jatkumolla liikkuva elementti, jonka tulkitseminen olisi hienovaraisemmin filosofinen kysymys eikä herättäisi luultavasti yhtä vääjäämättömästi tulkintakysymyksiä kuin seksuaalivähemmistöön liittyvät tulkinnot.

Ikään ja sukupuoleen liittyvät valinnat olivat tämän adaptaatioprosessin kannalta ehkä enemmänkin filosofista pohdintaa, mutta henkilöhahmon reagoiteihin tekemäni valinnat ohjasivat mielestäni henkilöhahmoa selvästi jo eri suuntaan, kuin millainen henkilö oli novellissa. Pelkästään jo se, että päähenkilö osoittaa selkeästi kaipausta ihmistä kohtaan heti elokuvaversio alusta lähtien, vaikuttaa henkilöhahmosta muodostuvaan käsitykseen hyvin merkittävällä tavalla.

Yksi mahdollinen henkilöhahmon ominaisuuksia määrittelevä ulottuvuus tekemässäni kohtausluettelossa on kuitenkin käyttämättä eli se, ettei Taavin kotia kuvailla juuri ollenkaan. Esimerkiksi kuvailemalla kodissa olevaa esineistöä, huonekaluja tai siisteystasoa voisi henkilöhahmoa määritellä lisää. Tässä vaiheessa adaptaatioprosessia kuitenkin miljöön kuvaus on yhtä niukkaa kuin alkuperäisessä novellissakin, joten näiden elementtien suhteen en ole määritellyt henkilöhahmoa enempää, vaikka se olisikin mahdollista. Joka tapauksessa lopullista elokuvaa tehtäessä nämä päätökset olisi viimeistään esimerkiksi ohjaajan tai lavastajan tehtävä. Tämäkin seikka osoittaa, että elokuvahahmo elää aivan eri tavalla konkretiassa kuin novellihahmo.

6.3 Henkilöhahmon muutoksen adaptoituminen

Elokuvahahmon muutosta käsittelevässä alaluvussa tuotiin esiin kolme henkilöhahmon muuttumiseen liittyvää koulukuntaa. Yhden koulukunnan mukaan henkilöhahmo voi muuttua jopa äärilaidasta toiseen asteittaisten vaiheiden kautta. Toisessa koulukunnassa muutos suuntautuu enemmänkin hahmon ympärillä olevaan ympäristöön, mikä mahdollistaa henkilöhahmon olemisen toisenlaisena. Kolmannessa lähinnä televisiosarjoihin liittyvässä koulukunnassa keskeistä on henkilöhahmojen muuttumattomuus ja tämän samana säilymisen taitava varioiminen. (Vacklin 2007, 35–36.)

Etätyöviikko-novellissa henkilöhahmossa on mahdollisesti nähtävissä jokin muutos, koska hän pitkän vetäytymisen jälkeen menee kohti ihmistä ja alkaa puhua. Kohtausluetteloksi adaptoidussa versiossa tämä muutos on mahdollisesti selvempi, koska ennen viimeisessä kohtauksessa tapahtuvaa puhumista Taavi ei ole sanonut sanaakaan.

Tragediassa ja komediassa henkilöhahmon muutoksen uskottavuudella on erilaiset olemukset. Tärkeintä on kuitenkin se, että muutos on perusteltu ja looginen. Komediassa muutoksen taustalla voi olla huvittavampikin syy, kunhan muutoksen loogisuuden edellytys täyttyy. (Vacklin 2007, 43.) Itse koen, että adaptaationi noudattaa muutoksen lainalaisuudessa enemmänkin komedian kehystä. Taavin lopullinen muuttuminen vetäytyjästä lähestyjäksi on ikään kuin perusteltu internetistä löytyvän informaation perusteella, jonka myötä Taavin naisille antamat tähdet vertautuvat galaksien tähtiin, joita on huomattavasti (satoja miljardeja) enemmän kuin Taavin antamia tähtiä. Tätä ennen tarinassa on myös tapahtunut arkirealismista poikkeavia mahdollisesti komediallisen liioiteltuja asioita, kuten mainoskatalogien kasan ilmestyminen ovelle ja kirjajonon kokoamista ja kaatamista.

Henkilöhahmon kaari rakentuu elokuvan tarinan kaareen ja siihen, kuinka henkilöhahmo näyttäytyy tarinan eri vaiheissa. (Vacklin 2007, 35.) Tärkeä osa Taavin kaaren rakentamista ovat reaktiot, jotka hänestä tulee esiin, kun hän kuulee asioita naapurustostaan. Tietokoneeseen kohdistuva kiukku alkaa saada rinnalleen pehmeämpi tekoja, kuten tietokoneen tai tähtien silittely. Myös poskelle vierähtävä kyynel konkretisoi vaihteita, joita Taavi käy läpi matkalla ärsyyntyneestä vetäytyjästä mahdollisesti uutta alkua kohti meneväksi. Taavi kohtaa kaipauksen tunteensa vähitellen ja näin ollen voidaan nähdä perusteltuna, että lopussa Taavi luopuu vetäytymisestään ja menee kohti naista ja suoraa yhteyttä ihmiseen.

6.4 Puheen adaptointi ja kertojajäänen mahdollisuudet

Novellissa henkilöhahmo puhuu pomolle ja lopussa ulkona olevalle naiselle. Adaptaatioissa päädyin siihen, että henkilö puhuu vasta lopussa. Tällä pyrin siihen, että tämä korostaa henkilön muutosta alun ja lopun välillä. Ennen loppua Taavi kommunikoi muille ihmisille vain viesteillä tai hakkaamalla harjalla seinää. Käytännössä vähensin henkilöhahmon puhetta sillä, että laitoin Taavin laittamaan pomolleen vain viestin eikä esittämään asiaansa puhelimeen puhumalla, kuten novellissa.

Kohtausluettelossa en ole vielä joutunut ratkaisemaan, kuinka henkilöhahmo puhuu. Tässä vaiheessa ratkaistuna on vain se, mistä Taavi naiselle puhuu eli galakseista, joista hän on lukenut juuri internetissä. Voisin kuitenkin olettaa, että Taavin puheessa viimeisessä kohtauksessa näkyisi se, ettei hän ole puhunut pitkään aikaan kenellekään, joten puhe ei olisi täysin sujuvaa eikä ehkä täysin neutraalisti sosiaaliseen kontekstiinsa sujahtavaa.

Koska loppu on ensimmäinen kerta, kun katsoja näkisi Taavin puhuvan, Taavin sanoilla tai puhetavalla on erityinen merkitys. Toisaalta ajattelen, että tärkeintä kohtauksessa on kuitenkin se, että Taavi avaa lopulta sanaisen arkkunsa. Eli mahdollisesti ensimmäisten sanojen jälkeen voitaisiin jo leikata lopputeksteihin tai äänellisesti peittää varsinaiset sanat ja keskittyä naisen tai Taavin ilmeisiin ja reagointeihin. Ajattelen, että puhetapaa tärkeämpää kohtauksessa on siis itse puheakti, jonka näyttämiseen voi riittää hyvin pienieleisetkin ratkaisut. Jo kuuntelevan naisen ilmeet voivat ohjata hyvin paljon sitä, millaiselta Taavin puhe vaikuttaa, vaikka varsinaisia sanoja ei kuultaisikaan.

Puhumisen sijaan novellissa päähenkilö on varsin paljonkin äänessä sisäisen ajattelunsa kautta. Novellin lukija tietää suhteellisen paljonkin päähenkilön ajatustapoja tai ajatuksia. Adaptaatiossa päähenkilön ajatukset jäävät tulkinnan varaan. Yhtenä ratkaisuna päähenkilön ajattelun avaamiseen olisi ollut kertojaäänen käyttö, mutta ainakaan vielä tässä vaiheessa adaptaatioprosessia en halunnut tätä ratkaisua vielä käyttää, koska vähintäänkin harjoitusmielessä halusin tehdä eroa verbaalisesti reflektoidun novellihahmon ja toiminnan kautta avautuvan elokuvahahmon välille.

Kertojaäänen kautta elokuvasta tulisi luultavasti huomattavasti novellin sävyä lähempänä oleva teos, koska arvioin, että minäkertojan ironisuus ovat keskeinen osa novellin kokonaisuutta. Päätös olla käyttämättä kertojaääntä uskoakseni hyvin ratkaisevalla tavalla tekee adaptaatiosta selkeästi itsenäisemmän teoksen, sillä kertojaääni ankkuroisi päähenkilön maailmankuvaa ja ajattelua huomattavasti tiukemmin kuin ulkoinen toiminta, jonka perusteella katsojan on tehtävä päätelmiä päähenkilön sielunmaisemasta.

Uskoisin myös, että kertojaäänen avulla voisin ohjata elokuvaversiota komediallisempaan suuntaan, koska kertojaääni mahdollistaisi myös hieman vinoonkin peilaavan alatekstin käytön. Toisaalta kertojaäänen voisi mahdollisesti korvata myös esimerkiksi sosiaalisen median päivityksillä, joita henkilö tekisi. Ääneen puhumista ei olisi näin välttämätöntä lisätä, vaikka novellihahmon ajatukset tulisivatkin enemmän katsojan tietoon.

7 Yhteenveto

Toisin kuin elokuvassa, kirjallisuudessa henkilöahmo rakentuu vain sanojen kautta. Elokuvassa pelkästään jo näyttelijän näkyminen konkretisoi henkilöahmoa, vaikka esimerkiksi adaptaation lähdetekstissä ei olisi kuvailtu henkilöahmon ulkoasua ollenkaan. Ero kahden välineen välillä on siis lähtökohtaisesti hyvin suuri.

Kirjallisuudessa henkilöahmo rakentuukin pelkkien sanojen kautta. Tämä mahdollistaa kaunokirjallisuudessa henkilöahmon kuvaamiseen lähes rajattoman vaihtelevuuden: henkilöahmon kuvaaminen voi olla joko siis hyvin laajaa tai hyvin niukkaa. Mitä niukempaa henkilöahmon kuvaus on, sitä enemmän se jättää tulkinnan varaa myös käsikirjoittajalle, joka proosaa adaptoi.

Kaunokirjallisuuden tulkinnassa tärkeällä sijalla on lukijan ja eri aikakausien käsitykset ihmisestä ja maailmasta. Tämän vuoksi kaunokirjallinen hahmo voidaan nähdä myös hyvin eri tavoin. Tulkinnanvaraa on etenkin postmodernissa kirjallisuudessa, jossa henkilöahmoja kuvaillaan usein varsin epäsuorasti, minkä vuoksi henkilöt rakentuvat tilanteista ja toiminnasta tehtyjen tulkintojen kautta.

Henkilöahmon ulottuvuuksien tarkastelun lomassa avautuukin eri kirjallisuuden aikakausien erot. Henkilöahmot on mielletty eri tavoilla antiikin aikoina kuin modernimman kirjallisuuden teksteissä. Käsitys henkilöahmosta on muuttunut ajan saatossa, samalla kun käsitykset maailmasta, ihmisestä ja ihmisen psyykestä ovat muuttaneet muotoaan. Eri aikakausien kirjallisuus antaa näin myös erilaisen lähtökohdan henkilöahmon tulkintaan ja tämän pohjalta tehtävään adaptointiin.

Adaptointi ei ole kuitenkaan vain alkuperäisen tekstin ulottuvuuksien tulkitsemista ja niiden suoraa siirtämistä toiseen muotoon. Koska elokuva on huomattavasti keskitetympi ja tiukempiin raameihin sijoittuva muoto, täytyy myös henkilöahmon adaptoinnissa tehdä valintoja, jotka tekevät henkilöahmosta keskitetympiä ja elokuvamuotoon sopivampia. Proosassa henkilöahmo voi olla helpommin erilaisiin suuntiin levällään niin ajattelussaan kuin toiminnassaan, mutta elokuvassa henkilöahmolla olisi melko tärkeää olla selkeä päämäärä, jota kohti henkilöahmo pyrkii. Selkeä päämäärä tuo draamalle suunnan, jota katsoja voi seurata.

Päämäärän tavoittelu määrittää suuresti elokuvahahmon olemusta. Elokuvahahmossa keskeisellä sijalla on erilaiset konfliktit, esteet ja vaiheet, joiden kautta elokuvahahmo piirtyy esiin, koska juuri toimintatavat ja valinnat ratkaisevat, millainen elokuvahahmo todella on. Elokuvahahmoa on koeteltava, jotta voidaan nähdä, kuinka tämä toimii erilaisissa tilanteissa.

Opinnäytetyön puitteissa adaptaatioprosessi Etätyöviikko-novellin muokkaamisesta käsikirjoitukseksi eteni kohtaustelun ensimmäiseen versioon. On ymmärrettävää, että jos käsikirjoitusprosessissa olisi edetty vielä pidemmälle, henkilöhahmo olisi muokkautunut tämän prosessin kuluessa lisää. Kuitenkin jo nyt läpikäymäni adaptaatioprosessin myötä näen selkeästi niitä tekijöitä, jotka proosahenkilöön vaikuttavat matkalla elokuvahahmoksi.

Yksi tärkeimmistä adaptaatioprosessissa vastaan tulleista seikoista oli se, kuinka tärkeällä sijalla on henkilön konfliktitasot. Adaptoitavaksi valitsemani novelli paljastui tarinaksi, jossa henkilöllä ei ollut kovin selkeää päämäärää eikä varsinkaan tätä päämäärää estäviä ulkoisesti nähtäviä konfliktitasoja. Ulkoiset konfliktit ovat varsinkin elokuvakerronnassa tärkeällä sijalla, koska elokuva on visuaalinen media ja konfliktien kohtaaminen tulisi nähdä mahdollisimman konkreettisesti.

Vaikka novellissa on ulospäin näkyvää toimintaa ja toisaalta ulkoiseksi konfliktiksi tulkittava mainoslehtisten kasa, novellin päähenkilön keskeinen ongelma ei ollut ulkoiseen konfliktitasoon liittyvä. Voi ajatella, että ulkoinen konfliktitaso oli vain tekosyy henkilölle pysähtyä sisäisten konfliktien ääreen. Siinä mielessä novelli ei ollut elokuvallisin lähtöteksti adaptaation tekemiselle.

Lopulta päädyin adaptaatiossani konkretisoimaan ja dramatisoimaan novellihenkilön sisäistä konfliktia eli vaikeutta mennä ihmisiä tai elämää kohti. Jo tämäkin kuitenkin avasi minulle sitä, että proosahahmo on todellakin dramaturgian armoilla elokuvahahmoksi muuttuessaan. Novellin yksityiskohtaan liittyvä entisen naisensa kaipaaminen nousikin adaptaatiossa päähenkilön tärkeimmäksi kipukohdaksi. Kyynisestä ja ironisesta novellin minäkertojäänestä luopuessani henkilöhahmosta tuli samalla pehmeämpi ja herkempi hahmo, joka silittelyillään ja itkuillaan paljasti näkyvämmiin sisäisiin tuntojaan.

Kertojaäänien käyttöä pohtiessani tulin myös siihen tulokseen, että kertojaäänien avulla on toimintaa helpompi ankkuroida proosatekstin alkuperäisiä sävyjä, varsinkin kun adaptaatiossa henkilöhahmoni ei puhu kuin aivan tarinan lopussa. Henkilöhahmon rakentaminen vain toiminnan varaan jättää huomattavasti enemmän tulkinnan varaa katsojalle henkilöhahmon mielenliikkeistä.

Adaptaatioprosessia miettiessäni oivalsin, kuinka yksittäisistä muutoksista tai valinnoista koko teoksen tematiikka voi muuttua. Tätä pohdin erityisesti henkilöhahmon sukupuolen määrittämisen kohdalla. Jos olisin päätenyt valitsemaan päähenkilön sukupuolen naiseksi miehen sijaan, olisi tarina voinut alkaa käsitellä homoseksuaalisuuden aiheuttamaa vetäytymisen tematiikkaa. Tämä on vain pieni esimerkki siitä, kuinka käsikirjoittajan valinnat säilyttää tai muuttaa jotain alkuperäisestä tekstistä vaikuttavat radikaalisti siihen, miten teosta elokuvana tulkitaan.

Elokuva-adaptaatiota kirjoittaessa ei kuitenkaan pidä liikaa miettiä, kuinka etäälle alkuperäinen teos ja adaptaatio päätyvät. Mitä enemmän kaunokirjallisen teoksen tarinaa täytyy muuttaa elokuva-adaptaatiota kirjoittaessa, sitä luultavampaa on, että myös henkilöhahmoja on muutettava, jotta elokuvan draama olisi jäntevää. Jos adaptaatiossa ei uskalleta irtautua riittävästi alkuperäisestä teoksesta, elokuvasta ei välttämättä tule itsestä tai elokuvana toimivaa teosta.

Elokuvahahmossa on tärkeää, että tämän kohtaamat esteet resonoivat henkilöhahmon keskeisten ominaisuuksien kanssa. Elokuvahahmo elääkin dynaamisessa suhteessa tarinan dramaturgiaan, minkä vuoksi jokainen muutos tarinan rakenteessa voi vaikuttaa myös henkilöhahmon perusolemukseen.

Henkilöhahmon rakentaminen ei ole siis vain henkilön rakentamista tyhjiössä, vaan täytyy pohtia myös, kuinka henkilön sisäiset ongelmat resonoivat ulkoisten ongelmien kanssa. Jotta adaptaatiosta tulee onnistunut elokuva, täytyy henkilöhahmo fokusoida rohkeasti palvelemaan juuri sitä tarinaa, jota on elokuvalla kertomassa.

Lähteet

Horton Andrew 1994. *Writing the Character-Centered Screenplay*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Kantokorpi Mervi 2003. *Proosan runousoppia*. Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, *Runousopin perusteet*. 4. muuttumaton painos. Helsinki: Palmenia-kustannus

Käkelä-Puumala Tiina 2014. *Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta*. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä Puumala, *Kirjallisuuden peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomen kirjallisuuden seura.

Leino Tomi 2003. *Sanoista eläviä kuvia – käsikirjoittajan opas*. Helsinki: Otava.

McKee Robert 1997. *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks.

Silver-Lasky Pat 2004. *Screenwriting for the 21st century*. Lontoo: Batsford.

Stenby Liisa 2013. *Kertomakirjallisuus*. Teoksessa Aino Mäkikalli & Liisa Stenby, *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomen kirjallisuuden seura.

Sundstedt Kjell 2005. *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Vacklin Anders 2007. *Henkilöhahmo*. Teoksessa Anders Vacklin, Janne Rosenwall & Are Nikkinen, *Elokuvan runousoppia*. Helsinki: LIKE.

Liite 1: Etätyöviikko-novelli

Liite salattu.

Liite 2: Etätyöviikko-elokuvan kohtausluettelo

Liite salattu.