



Kirjoita korvalle

Kuunnelman käsikirjoittamisen erityispiirteet

Solina Riekkola

OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2019

Medianomi
Käsikirjoittaminen ja tuottaminen

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Medianomi
Käsikirjoittaminen ja tuottaminen

RIEKKOLA, SOLINA
Kirjoita korvalle
kuunnelman käsikirjoittamisen erityispiirteet

Opinnäytetyö 84 sivua, josta liitteitä 3 sivua
Toukokuu 2019

Tämä opinnäytetyö tarkastelee kuunnelman käsikirjoittamisen erityispiirteitä. Siinä pyrittiin määrittelemään, mitkä ovat kuunnelmaa määrittävät ominaispiirteet ja toisaalta tarkastelemaan, miten kuunnelmakäsikirjoittajat ottavat huomioon kuunnelman ominaispiirteet työssään. Tarkoitus oli tutkia kuunnelmaa draaman lajina ja selvittää, mitä kuunnelmakäsikirjoittajan työhön kuuluu.

Koska kuunnelman käsikirjoittamisesta on kirjoitettu niukasti, valittiin tutkimuksen suoritustavaksi kirjallisuuden kartoittamisen lisäksi teemahaastattelu. Aineisto koostui viiden kuunnelmakäsikirjoittajan teemahaastatteluista, jotka puolestaan koodattiin ja luokiteltiin Grounded theory -menetelmää hyödyntäen. Tavoitteena oli saada aineistoa jäsentämällä selville, millaisia aiheita se käsittelee.

Analyysin perusteella kävi ilmi, että kuunnelma kirjoitetaan pelkästään kuuloaistin varaan. Nopeat leikkaukset ajassa ja paikassa ovat sille ominaisia ja se rakentuu kuulijan mielikuvitukseen. Kuunnelma on ilmaisun tiheyttä ja tiiviyyttä suosiva laji ja sille on luontevaa tutkia henkilöidensä sisäisiä maailmoja. Kuunnelmakäsikirjoittaja toimii osana monitaiteellista työryhmää.

Kuunnelmakäsikirjoittajan työ näyttäytyi yksilöllisesti muotoutuvana. Eri kirjoittajat hyödyntävät erilaisia metodeja teoksen henkilöhahmojen ja maailman rakentamisessa, tekstin tuottamisessa ja editoimisessa. Käsikirjoittajat löytävät monipuolisia merkityksiä ja käyttötarkoituksia draaman peruselementeille, kuten kohtaukselle tai dialogille.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts
Screenwriting / Producing

RIEKKOLA, SOLINA:
Write for the Ear
Unique Qualities of Writing a Radio Play

Bachelor's thesis 84 pages, appendices 3 pages
May 2019

The purpose of this thesis was to discuss the unique qualities of writing a radio play. The aim was to define which kind of expression is characteristic for a radio play and on the other hand to determine how writers of radio drama take these characteristics in consideration in their work. Additionally, the objective was to analyze radio play as a type of drama and to examine what the radio play author's work consists of.

Because not much has been written about writing a radio play, the study was conducted via a series of theme interviews. The material of this thesis consists of five theme interviews that were coded and classified according to the Grounded Theory method. The objective was to find out what kind of themes the material contains.

According to the analysis, radio plays are written to utilize the possibilities of auditory sense. Quick and nimble transitions in time and place are typical. Radio plays take place in the listener's imagination and they favour compact and concise aesthetics. It is natural for a radio play to study the inner realms of its characters. The radio playwright works as a member of a multi-professional team.

The work of the scriptwriter appears to take shape according to individual preferences. Different writers utilize varying methods to create the characters and lore of the piece and to produce and edit the text. Authors of audio drama find diverse meanings and uses for the basic elements of drama, such as dialogue or scene.

Key words: radio play, scriptwriting, writing radio drama

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	Kuunnelma ennen ja nykyään.....	8
2.1	Kuunnelman määrittely	8
2.2	Suomalaisen kuunnelman lyhyt historia	9
2.3	Suomalainen kuunnelma nykyään	12
3	Kuunnelma tutkimuskohteena.....	13
3.1	Tutkimuksen lähtöoletukset ja tutkimuskysymykset	13
3.2	Tutkimusmetodit ja aineistot.....	14
3.3	Haastatteluaineiston analyysi.....	15
4	Kuunnelman olemus tutkimusten ja oppaiden valossa	16
4.1	Kuunnelma tutkimuskohteena.....	16
4.2	Kuunnelmaoppaat.....	16
4.3	Draaman teoriaa	18
4.3.1	Henkilö ja henkilögalleria.....	18
4.3.2	Kohtaus ja tilanne	20
4.3.3	Jännite.....	21
4.3.4	Aloitutus.....	22
4.3.5	Dialogi ja informaatio	23
4.3.6	Alateksti.....	24
4.4	Kirjoittamisen prosessi ja menetelmät.....	26
5	Kuunnelman olemus kirjoittajien haastattelujen valossa	28
5.1	Kuunnelman ominaispiirteitä	28
5.1.1	Kuunnelma on ääntä	28
5.1.2	Kuunnelma on vapaa ja notkea	29
5.1.3	Kuunnelma on mielen teatteria.....	31
5.1.4	Kuunnelma on tiheä.....	33
5.1.5	Kuunnelma tutkii sisäisiä maailmoja	34
5.1.6	Kuunnelma on yhteistyötä	35
5.2	Kuunnelman kirjoittamisen prosessi.....	35
5.2.1	Kuunnelman kohtaus.....	35
5.2.2	Tehokas aloitus	37
5.2.3	Jännitteen ylläpitäminen	38
5.2.4	Rytmi	40
5.2.5	Henkilö ja henkilögalleria.....	41
5.2.6	Henkilö ja seurattavuus	43
5.2.7	Dialogi, henkilö ja alateksti	44

5.2.8	Kuultavaksi kirjoittaminen	47
5.2.9	Laadunvarmistus	50
5.3	Kirjoittamisen menetelmät.....	51
6	Kuunnelman ominaispiirteet ja kirjoittaminen.....	54
6.1	Kuunnelman ominaispiirteitä	54
6.1.1	Kuunnelma kirjoitetaan kuuloaistille.....	54
6.1.2	Kuunnelma liikkuu ajassa ja maisemassa	55
6.1.3	Kuunnelma rakentuu kuulijan mielikuvitukseen	56
6.1.4	Kuunnelma osallistaa kuulijan	57
6.1.5	Kuunnelma tarkastelee mieltä	59
6.1.6	Kuunnelma tehdään yhdessä	59
6.2	Kuunnelman kirjoittaminen.....	60
6.2.1	Monimuotoinen kohtaaminen	60
6.2.2	Aloitusta on kutsu ja kuunteluohje	61
6.2.3	Jännite virittyy odotuksen varaan	62
6.2.4	Erottuva henkilö ja moniääninen henkilögalleria.....	65
6.2.5	Dialogin tehtävät.....	67
6.2.6	Intuitiivinen alateksti	69
6.2.7	Minimalistinen parenteesi	70
6.3	Konseptuaalisia ja intuitiivisia menetelmiä	72
7	Johtopäätökset	75
7.1	Kuunnelman ominaispiirteet.....	75
7.2	Kuunnelmakirjoittajan työ	75
7.3	Yhteenveto	77
8	POHDINTA	78
	LÄHTEET	80
	LIITTEET	82
	Liite 1. Asiantuntijahaastattelut	82
	Liite 2. Haastattelukysymykset.....	83

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee kuunnelman käsikirjoittamisen erityispiirteitä käsikirjoittajan näkökulmasta. Tutkimuksen tavoitteena on määritellä mikä on kuunnelma, koota kuunnelmaa määritteleviä ominaispiirteitä ja tutkia, miten niitä voidaan hyödyntää kuunnelmaa käsikirjoitettaessa.

Keskeiset lähteeni ovat kuunnelmasta tehty tutkimus ja kirjoitusoppaat sekä asiantuntijahaastattelut. Koska kuunnelmaan keskittynyttä tutkimusta tai siihen paneutuvia kirjoitusoppaita on vähän, tukeudun myös muihin käsikirjoittamisen oppaisiin sekä yleiseen draaman teoriaan ja käsitteistöön.

Työni koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa paneutuu kuunnelmatutkimukseen ja -kirjallisuuteen, toinen osa luotaa kuunnelmaa asiantuntijahaastatteluiden avulla. Osien pohjalta kiteytän kuunnelman olennaiset piirteet, jotka kuunnelmakirjoittajan on otettava huomioon omassa kirjoitusprosessissaan. Työstä ilmenee, mikä lajille on luontevaa ja tyypillistä, mihin se taipuu ja mitä se vaatii.

Tutkimuksen tarkoituksena on koota tutkimuksista ja kirjoittamisoppaissa olevia kuunnelman määrittelyjä ja ominaispiirteitä ja vertailla niitä kuunnelmakirjoittajien käsityksiin. Työssä ovat läsnä kuunnelmakäsikirjoittajat Juha-Pekka Koskinen, Anne Leinonen, Pipsa Lonka, Janne Saarakkala ja Kristiina Wallin.

Käsikirjoittajalle kuunnelma on salaisuus ja haaste. Aistien rajaaminen vain yhteen koului visuaaliseen ilmaisuun kasvanutta kirjoittajaa ja paljastaa ennen kohtaamattomia haasteita. Tutkimukseni on tarkoitettu avuksi kuunnelmasta kiinnostuneille kirjoittajille. Toivoakseni se ohjaa heitä radiodraaman kirjoittamisen pariin lajia ymmärtäen, kunnioittaen ja uudistaen.

Kuunnelman vertailun muihin draaman lajeihin, esimerkiksi elokuvaan, rajaan tutkimuksen ulkopuolelle, sillä se vie tilaa oleelliselta. Tutkimukseni keskeinen kysymys ei ole se, miten kuunnelmaa eroaa sisarlajeistaan, vaan se, mikä juuri sille

on ominaista. On tosin huomioitava, että kuunnelman ominaispiirteinen eritteleminen ja tunnistaminen vastaa osittain myös siihen kysymykseen, mikä kuunnelma on suhteessa muihin lajeihin.

2 KUUNNELMA ENNEN JA NYKYÄÄN

2.1 Kuunnelman määrittely

Kirjallisuudentutkija Yrjö Hosiailuoma kirjoittaa, että kuunnelma on joko alun perinkin radiota varten kirjoitettu tai kirjallisesta teoksesta radiolle sovitettu näytelmä, joka perustuu kokonaan kuulohavaintoihin (Hosiailuoma 2016, 498). Hosiailuoman määritelmä on vastaansanomaton, mutta tarkempi tarkastelu paljastaa, että sen sisälle mahtuu monipuolista ja -muotoista taidetta ja viihdettä. Selvää on, että kuunnelma on radiolle luotu ja korvalle kirjoitettu fiktiivinen teos, mutta mikä muu sitä määrittää?

Kuten Hosiailuoma toteaa, kuunnelma rakentuu kuulohavaintojen varaan (2016, 498). Tämä ominaisuus on samaan aikaan sekä rajoite että mahdollisuus (Hand & Traynor 2011, 104). Kielen osalle lankeaa suuri vastuu, sillä sen täytyy välittää enemmän ja tehokkaammin kuin kenties missään toisessa mediumissa. Vapaus puolestaan on mielikuvituksen vapautta. (MacLoughlin 2001, 13.) MacLoughlin arvostaa kuunnelmateoksia, jotka voivat tapahtua vain radiossa, sillä ne hyödynävät mediumiaan kekseliäimmin (MacLoughlin 2001, 17). Klassinen esimerkki tästä on ensimmäinen nimenomaan radiota ajatellen kirjoitettu fiktio, kirjailija Richard Hughesin *Comedy of Danger* vuodelta 1924, joka tapahtuu kaivoksen mustuudessa (Hand & Traynor 2011, 16). Mitään 'katsottavaa' ei ole, eikä *Comedy of Danger* siksi toimisi missään muussa välineessä. Writers Room -sivusto sitä vastoin esittää, että kuunnelmassa ei ole niinkään kyse äänestä, vaan merkityksellisestä äänestä (Writers Room – Writing Radio Drama 2019). Voidaankin ajatella, että paljaimmillaan kuunnelma on merkityksellisen äänen ja merkityksellisen hiljaisuuden vuoropuhelua.

Kuunnelmalle on ominaista laaja ja nopea liikkuvuus ajan, paikan ja todellisuustasojen väleillä (Hosiailuoma 2016, 498; Esslin 1980, 144). Notkea liikkuvuus pätee myös konkreettisten ja päänsisäisten tilojen välillä. Teatteriteoreetikko Martin Esslin huomauttaa, että etenkin ihmisen sisäinen tunne- ja mielikuvituselämä on osoittautunut erityisen hyvin kuvattavaksi kuunnelman keinoin. Kuunnelmassa ihmisen sisin asetetaan usein vastakkain ulkoisen maailman realiteettien kanssa. (Esslin 1980, 144.)

BBC:n Writers Room -sivusto toteaa itsevarmasti, että kuvat ovat parempia radiossa (Writers Room – Writing Radio Drama 2019). Kuunnelma näyttäytyykin mielikuvittelun taiteena (esim. Hand & Traynor 2011, 104; MacLoughlin 2001, 13). Mielikuvituksen voimasta todistaa Orson Wellesin kuunnelma-adaptaatio H. G. Wellsin romaanista *Maailmojen sota*, joka aiheutti 1938 paniikin Yhdysvalloissa radionkuuntelijoiden luultua, että marsilaiset ovat todella hyökänneet Maahan (Hosiaislouma 2016, 498). Dramaturgi Juha Siltanen ehdottaakin, että se, mitä emme voi silmällä tarkistaa, virittää meidät fantasian aallonpituudelle. Näköaistin voimattomuus johtaa vastaanottajan väkisinkin kuvittelun maailmaan. (Siltanen 2003, 227.)

Käsikirjoittaja Kirsi Porkka puolestaan toteaa, että radio on välineenä kiehtova, sillä se mahdollistaa kaikki kuviteltavissa olevat tapahtumapaikat ja henkilöiden muodonmuutokset. Äänellä kertominen jättää tilaa mielikuvitukselle. Porkka viittää lastenkuunnelmasarjaansa, jonka toinen päähenkilö on puhuva kala. Teatterissa yleisö näkisi näyttelijän esittämässä kalaa, mutta kuunnelma antaa kuulijan rakentaa mielikuvan itse. (Porkka 2012, 62–63.) Hand ja Traynor ovat saman havainnon äärellä todetessaan, että kuunnelma mahdollistaa sellaisten mielikuvituksellisten elementtien vakavan käsittelyn, jotka visuaalisissa medioissa toteutuessaan veisivät katsojan ajatukset sarjakuvailmaisuun tai komediaan (Hand & Traynor 2011, 112).

2.2 Suomalaisen kuunnelman lyhyt historia

Suomessa Yleisradion toiminta alkoi vuonna 1926 esikuvanaan silloinen harrastajien Radioyhdistys ja ulkomaiset toimijat, erityisesti BBC. Ohjelmiston selkärangana toimi ensimmäinen kuuluttaja, jollaiseksi valittiin oopperalaulaja Alexis Av Enehjelm. Hänen avustajakseen päätyi Markus Rautio, josta tuli myöhemmin Radioteatterin päällikkö ja jota voidaan perustellusti pitää suomalaisen kuunnelman merkittävänä kehittäjänä. (Kallio 2016, 10–17.) Radiokappaleiden ja -näytelmien esitysmäärät kasvoivat aina vuoteen 1930 asti, jolloin esitettiin jopa 82 kuunnelmaa (Kallio 2016, 106–107). Kuunnelmia kutsuttiin kuulonäytelmiksi ja kuulelmiksi, mutta Otto Talasmon kirjoitus Helsingin Sanomissa 1928 vakiinnutti käyt-

töön termin kuunnelma. Kuunnelmien suosion kasvusta kertoi myös se, että ensimmäinen suomalainen kuunnelmakilpailu järjestettiin 1924. (Hosiaislouma 2016, 498–499.)

Yleisradion kannalta radiodraaman ajatuksena oli aluksi tuoda teatteriesitykset kuultaviksi niillekin, jota eivät voineet osallistua paikan päällä. Aluksi esitykset välitettiin suorana näyttämöltä tai studiosta, mutta magneettinauhan myötä ne pystyttiin tallentamaan ja käsittelemään ennen julkistamista. (Kyrö 2011, 16–17.) Kuunnelmalla oli alkutaipaleellaan ongelmia. Studiotilat olivat huonot, lehdistö ei välittänyt kuunnelmista, näyttelijöitä ja kirjailijoita oli vaikea rekrytoida. Kun Fabianinkadun Radiotalo hankittiin Yleisradiolle, tilanne parani hieman. Lisäksi saksalaisilta uusilta äänitaustalevyiltä saatiin kuunnelmiin äänitehosteita. (Kallio 2016, 41–61.)

Kun kuuluttaja Markus Raution avuksi tuli dramaturgi Hugo Jalkanen, Rautio vapautui ohjaamaan kuunnelmia. Toinen kansallinen kuunnelmakilpailu pidettiin vuonna 1934. (Kallio 2016, 61–66.) Oli alkanut suomalaisen kuunnelman kulta-kausi. Lehdistö julkaisi säännöllisiä radiopalstoja, mutta näyttelijöiden rekrytoinnissa oli edelleen haasteita. Suomisen Perhe -sarjakuunnelmaa alettiin esittää 1938 ja Monte Criston kreiviä 1939. Sarjat osoittautuivat suosituiksi, vaikka aluksi epäiltiin, ettei yleisö voisi sitoutua sarjatuotantoon. (Kallio 2016, 74–95.)

Talvisodan puhjettua radio-ohjelmistoa ohjattiin tukemaan kansallisen yhtenäisyyden, puolustustahdon ja isänmaallisuuden arvoja, mikä vaikutti osaltaan kuunnelmien sisältöön. Ohjelmanumeroiden määrät vähenivät ja poikkeusoloissa paikallisradiotoiminta lakkasi. Näyttelijöille ei voitu maksaa täyttä palkkaa. Neuvostoliitto häiritsi lähetystaajuuksia toistuvasti ja puolustusvoimien ohjelmistotoimiston rooli kasvoi. Talvi- ja jatkosodan välillä ohjelmiston kärkenä oli jälleenrakennus, mutta heti jatkosodan alettua se keskittyi taas enemmän propagandaan. (Kallio 2016, 93–106.)

Yleisradion pääjohtajaksi valittiin 1945 Hella Wuolijoki, jonka johdolla vuonna 1948 perustettiin kustannusten laskemiseksi kiinteä Radioteatteri. Sitä varten palkattiin yksitoista kuukausipalkkaista näyttelijää ja teatteriosaston päälliköksi ni-

mettiin Matti Kurjensaari, jota pian seurasi tulenkantaja Olavi Paavolainen. Markus Rautiosta tuli pääohjaaja ja perustettiin myös erillinen ruotsinkielinen teatteriosasto, jota johti kirjailija Karin Mandelstam. (Gronow 2010, 236–242.) Maanantai-illan pitkä kuunnelma oli tässä vaiheessa koko Yleisradion ohjelmiston kohokohta. 1950-luvulla radioviihteen perustyyppinä olivat jännityskuunnelmat, kuten Aarne Haapakosken kynästä syntyneet Kalle-Kustaa Korkin seikkailut. (Salokangas 1996, 85–90.) Käännöskuunnelmat yleistyivät sitä mukaa kun niitä julkaistiin painatettuina ulkomailla. Myös suomalaisia kuunnelmia käännettiin, erityisesti saksaksi. (Gronow 2010, 258.)

Legendaarinen radiohupailu Kankkulan kaivolla alkoi vuonna 1958 ja sen henkilöistä yleismies Jantunen ja Tippavaaran isäntä vakiintuivat osaksi suomen kielen sanastoa (Salokangas 1996, 96–97). 1960-luvulla näköradio eli televisio yleistyi. Televisioon siirtyminen vapautti lähetysaikaa kuunnelmille radiossa. Kuuntelututkimuksessa ilmeni vuonna 1963, että kuunnelmia kuuntelivat erityisesti naiset, televisiota omistamaton työväestö ja osittain maalaisväestö. (Salokangas 1996, 85; Gronow 2010, 300–301.)

Olavi Paavolaisen väistyessä 1965 teatteripäälliköksi nousi Pekka Lounela ja dramaturgiksi Harri Kaasalainen. He saattoivat aikansa kirjailijapolvesta merkittävän osan kuunnelmakirjailijoiksi. (Gronow 2010, 281–285.) 60-luvulla kuunnelmia alettiin äänittää myös ulkona. Teknisenä kehityskulkuna aloitettiin stereoäänneen siirtyminen, joka saatiin päätökseen vuonna 1985. (Gronow 2010, 290–305.) Väritelevisioiden määrä lisääntyi ja 1980 värilupia oli enemmän kuin mustavalkoisia. Radion ohjelmisto painottui aamu- ja iltapäivään ja sitä kuunneltiin töiden lomassa. Radion merkitys uutisten lähteenä oli kuitenkin luja. (Salokangas 1996, 254, 332–333.) Televisioteatteri oli perinyt kuunnelmien tehtävän kerätä suomalainen yleisö maanantai-iltaisina suurten draamojen ääreen (Savolainen 1983, 37–38).

Pekka Kyrö nimettiin Radioteatterin päälliköksi 1990. Hänen johdolla kuunnelmia pyrittiin irrottamaan lavateatterin tyylistä ja ilmaisutavasta, jolloin kuunnelman merkitys omana erityisenä taiteenlajinaan jatkoi kehittymistään. (Hotinen 2011, 29–31.) Kuunnelman tuotannon kannalta merkittävin muutos 1990- ja 2000-luvuilla oli siirtyminen analogisista avokelanauhoista ja nauhureista digitaaliseen

aikaan. Tämä teki ennen kuulonvaraisesta työstä visuaalista ja mullisti ohjelmistojen editointityön. (Lindén 2013, 8–9.) Radion ja teatterin sijaan kuunnelmissa painottui nyt audio (Hotinen 2011, 32–33).

2.3 Suomalainen kuunnelma nykyään

Kuunnelmia tuottaa Suomessa pääasiassa Ylen Radioteatteri, jolla oli vuonna 2012 yksitoista työntekijää. Radioteatterin päällikkö on nykyisin nimeltään Radioteatterin genretuottaja. Radioteatterin yleisö on rakenteeltaan pirstaleinen, mutta kuulijoiden keski-ikä on noin 46 vuotta. Yle Radio 1 on kuunnelmien ydinlähetyskanava. 52 lähetyspaikasta noin kaksikymmentä on uusia kuunnelmia ja loput uusintoja. Radioteatterin tarkoituksena on edelleen kehittää toimintaansa ja kuunnelmaa taidelajina. Internet, podcastit ja muut uudet julkaisukanavat ovat osana kuunnelman kehitystä. Osa tuotannosta tehdäänkin ensisijaisesti esimerkiksi YouTube- ja Yle Areena -verkkoalustoille. (Lindén 2013, 9–11.)

Kuunnelman tulevaisuus riippunee siitä, hyväksyykö uusi yleisö sen aiemman kuulijakunnan vanhetessa. Tämä edellyttäisi riskien ottamista ja sisällön kehittämistä. Toisaalta kuunnelman uutta nousua ajaa nykyinen teknologia, joka tarjoaa kuluttajalle mahdollisuuden kuunnella sisältöjä lähes missä tahansa sen lisäksi, että kuunnelmien editointi ja äänitys on nykyisillä välineillä entistä helpompaa. Oleellista onkin, miten kuunnelmaa kuunnellaan. Monet kaupalliset toimijat näkevät kuunnelmassa paljon potentiaalina ja hyödyntävät lyhyttä kuunnelmamuotoa mainonnassa ja markkinoinnissa. Kuunnelma hakee uutta muotoaan. (Lindén 2013, 11–22.)

3 KUUNNELMA TUTKIMUSKOHTENA

3.1 Tutkimuksen lähtöoletukset ja tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni on kaksiosainen. 1) Mitkä ovat kuunnelmaa määrittävät ominaispiirteet? 2) Mitä kuunnelman ominaispiirteet merkitsevät käsikirjoittajan työn kannalta?

Kirjallisuudentutkija Yrjö Hosiaislouma kirjoittaa, että kuunnelma on joko alun perinkin radiota varten kirjoitettu tai kirjallisesta teoksesta radiolle sovitettu näytelmä, joka perustuu kokonaan kuulohavaintoihin. (Hosiaislouma 2016, 498.) Hosiaisloumaa mukaillen tarkoitan tässä opinnäytetyössä kuunnelmalla fiktiivistä radio-ohjelmaa, jossa käsikirjoitus on keskeisessä (joskaan ei välttämättä keskeisimmässä) osassa. Rajaan sisarajat kuten radiofeaturen, radiosinfonian ja erilaiset podcastit tutkimukseni ulkopuolelle, sillä tavallisesti ne hyödyntävät käsikirjoittajaa eri tavoin kuin perinteinen kuunnelma.

Tutkimuskysymykseni ensimmäisen osan taustalla on hypoteesi siitä, että kuunnelmalla on sellaista ilmaisua, joka on sille ominaista ja joka määrittää sitä. Sen puolesta argumentoi esimerkiksi Juha Siltanen kirjoittaessaan kuunnelman ihmeestä. Siltasen mukaan ajan venyttäminen ja supistaminen on kuunnelmassa helpompaa kuin missään muussa tarinamuodossa ja sama koskee ”kolmiulotteisia illuusioita, katoamis- ja ilmestymistemppejuja” (Siltanen 2003, 232). Kuunnelman erityisyyden puolesta puhuvat myös Juha-Pekka Hotinen Aron ja Viljasen artikkelikokoelmassa (Hotinen 2011, 27), MacLoughlin (2001, 11) ja Hand ja Traynor (2011, 104-105). Kaikki mainitsevat kuunnelman ominaiseksi piirteeksi vapauden, jonka se toisaalta suo kuulijalle (esim. Hotinen 2011, 27) ja toisaalta tekijälle (esim. Hand & Traynor, 105).

Toisekseen teen lähtöoletuksen siitä, että taidemuodolle ominaisella ilmaisulla on merkitystä käsikirjoittamisen prosessin kannalta. Voidaan väittää, että tarinankerronta on ytimeltään samankaltaista kaikille alustoille, eikä siis siinä mielessä ole mediasensitiivistä. Tarinan ydin on kuitenkin vasta lähtökohta, jonka

ympärille kehkeytyy mediumiaan kunnioittava teos. Muun muassa Hotinen painottaa, että radiofiktio ymmärtämisessä olennaista on välineen taju (Hotinen 2011, 26).

3.2 Tutkimusmetodit ja aineistot

Tutkimukseni jakautuu taustoittavaan kartoitukseen ja haastatteluaineiston analyysiin. Aluksi perehdyin kuunnelmaan taidemuotona ja ilmiönä kirjallisuuden, etenkin käsikirjoitusoppaiden, avulla. Vaikka suomeksi tietoa nimenomaan radiolle kirjoittamisesta on vähänlaisesti, ulkomaiset oppaat palvelevat anteliaammin. Sain vahvistusta ajatukselleni siitä, että kuunnelman kirjoittaminen on oma taitonsa. Perehdyin myös kuunnelman tekemisestä kirjoitettuun tutkimukseen.

Lähestyn tutkimustani laadullisesta näkökulmasta, sillä laadullinen tutkimus pyrkii ymmärtämään valittua ilmiötä (Kananen 2015, 70). Se soveltuu parhaiten tilanteisiin, jossa tutkivasta ilmiöstä ei vielä ole tietoa, teorioita tai tutkimusta ja sellaisiin tapauksiin, jossa ilmiöstä halutaan syvällinen näkemys tai hyvä kuvaus. Kananen huomauttaa edelleen, että erilaisten prosessien syvällinen ymmärtäminen edellyttää laadullista kuvausta ilmiöstä. (Kananen 2015, 70-72.)

Tarkastelen kuunnelman käsikirjoittamista nimenomaan prosessina. Valitsin välineekseni teemahaastattelun, sillä ennalta tuntemattomien prosessien tutkiminen tarkkaan strukturoiduilla kyselyillä on vaikeaa (Boyce & Neale, Kanasen 2015, 144 mukaan). Liian tiukka kysymyksenasettelu johtaa usein siihen, että tutkimus fokusoituu väärin, aiheen ohi (Kananen 2015, 144). Koska tarkoitukseni on tutkia tekijän (= käsikirjoittajan) prosessia ja uuttaa siitä järjestäytyntä tietoa, koen teemahaastattelun luonnolliseksi tavaksi lähestyä ongelmaa, sillä sen avulla voidaan kysyä asiasta niiltä, joita se koskee. Tämä pitää paikkansa etenkin koska kuunnelman käsikirjoittamista on tutkittu niukasti, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, esim. Sanna-Kaisa Ojala, 2018.

Jaottelin haastattelusuunnitelmani viiteen väljään asiakokonaisuuteen teemahaastattelun periaatteiden mukaisesti. Pyrin valitsemaan teemat niin, että ne kattavat tutkimani ilmiön mahdollisimman hyvin (Kananen 2015, 148-149). Kunkin asiakokonaisuuden alle listasin joitakin apukysymyksiä, joihin en kuitenkaan

toivonut eksaktia vastausta, vaan laadin ne pikemminkin haastattelun avuksi. Kysymykset alkuperäisten kategorioitteni sisällä muuttuivat orgaanisesti haastattelusta toiseen. Toiset teemat korostuivat ja toiset kutistuivat haastateltavasta riippuen. Suoritin kolme haastatteluista kasvokkain ja kolme puhelimesta aika-
taulu- ja maantieteellisten haasteiden vuoksi. Kasvokkain tehdyt haastattelut suoritin julkisilla paikoilla kuten kahviloissa ja ravintoloissa. Haastattelutilanteet olivat luonteeltaan vapaamuotoisia. Asiakokonaisuuteni toimivat ainoastaan keskustelujen runkona. Kaikki haastattelut tallennettiin ja taustahaastattelua lukuun ottamatta litteroitiin.

Tutkimukseni käsittää viisi varsinaista haastattelua ja yhden taustoittavan haastattelun, jonka avulla laadin teemahaastattelun aihekategoriat. Viisi haastatteluista on kuunnelmakirjailijoita ja yksi on äänisuunnittelija. Pyrin varmistamaan aineiston edustavuuden valitsemalla haastateltaviksi erilaisia kirjoittajia. Kristiina Wallin on kuunnelmakirjailija ja runoilija. Pipsa Lonka hylkää työssään dramaturgiset käsitteet ja antautuu kaaokselle. Janne Saarakkala on paitsi kirjoittaja myös ja ennen kaikkea ohjaaja. Juha-Pekka Koskinen perehtyy sarjakuunnelmaan. Anne Leinonen ja hänen työparinsa Eija Lappalainen kirjoittavat radiolle scifiä. Tiina Luoman taustahaastattelu avasi silmäni sille, mitä äänisuunnittelija käsikirjoitukselta odottaa ja tarvitsee.

3.3 Haastatteluaineiston analyysi

Litteroidun haastattelumateriaalin analyysiin valikoitui Glaserin ja Straussin vuonna 1967 lanseeraama Grounded theory -menetelmä, jossa teoriaa muodostetaan aineistoa systemaattisesti koodaten ja luokitellen. Koodauksella tarkoitetaan aineiston käsitteellistämistä, uudelleen muotoilemista ja jäsentämistä. GT-menetelmää sovelletaan usein nimenomaan haastatteluaineiston purkuun. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Litteroitu haastatteluaineisto ensin segmentoidaan osiin, siirretään taulukkoon ja sen jälkeen koodataan yhdellä tai useammalla tasolla (Kananen 2015, 167-168). Koodit ovat eräänlaisia sisältöä kuvaavia yläkäsitteitä, joiden tarkoitus on paljastaa, mitä aiheita aineisto käsittelee. Koodien avulla litteroidun aineiston jäsentäminen on mahdollista, vaikka tulkinnan tekeminen jääkin tutkijan vastuulle.

4 KUUNNELMAN OLEMUS TUTKIMUSTEN JA OPPAIDEN VALOSSA

4.1 Kuunnelma tutkimuskohteena

Kuunnelmantutkimus näyttää painottuvan tekijä-näkökulmaan. Määrällisesti eniten kuunnelmaa on tutkittu ammattikorkeakouluissa, joissa kuunnelman kirjoittaminen tai toteuttaminen on usein osa kuunnelma-aiheista opinnäytetyötä (ks. esim. Lindén 2013). Yliopistoissa kuunnelmaa tutkitaan yleisimmin kirjallisuuden lajina, mutta tekijä-näkökulma on sielläkin läsnä, siitä esimerkkinä Sanna-Kaisa Ojalan pro gradu *Kuunnelma ja sen henkilöhahmo* (2018), jossa Ojala luotaa omaa kirjoittamisprosessiaan. Yleisesti ottaen kuunnelmaa on Suomessa tutkittu vähän ja kuunnelman käsikirjoittamista vieläkin vähemmän. Jos kohta kuunnelman määrittely lajina tuottaa hankaluuksia, harvaa ja epämääräistä on ollut myös kuunnelmakirjailijan työnkuvan hahmottaminen.

4.2 Kuunnelmaoppaat

Suomeksi opastusta kuunnelman kirjoittamiseen on tarjolla niukasti. Poikkeuksen muodostaa Kai Vakkurin *Sinä kirjoitat radiokuunnelman* (BSV Kirja 1997). Valitettavasti Vakkurin teos keskittyy autobiografiseen ihmettelyyn, eikä tarjoa paljonkaan konkreettista kuunnelmasta kiinnostuneen iloksi. Radioteatterin palkkiotaulukotkin (Vakkuri 1997, 56–57) ovat ehtineet vanhentua. Teos antaa silti ainakin anekdoottisen käsityksen kuunnelman formaateista, sillä se sisältää kaksi painettua Vakkurin kuunnelmaa (Vakkuri 1997, 58–160).

Vuotta Vakkuria aiemmin asialla oli Klaus Viking teoksellaan *Kirjoittaisinko kuunnelman? – Kansantajuinen kuunnelmankirjoitusopas* (Mungo-kirja 1996). Nimestään huolimatta se ei anna ohjeistusta kuunnelman kirjoittamiseen, vaan on hätkähdyttävä kokoelma kuunnelmanpätkiä, julisteita ja lehtileikkeitä, joka pikemminkin luottaa esimerkin voimaan. Alun vuoropuhelu neuvoo seikkaperäisesti, kuinka kuunnelmateksti sijoitetaan A4-liuskoille ja toteaa, että ”asiat selviävät parhaiten kuunnelmatekstejä lukiessa” (Viking 1996, 3). Lisäksi Viking korostaa runsaiden ja konkreettisten parenteesien kirjoittamisen tärkeyttä ja kuunnelman tilkitsemistä äänitehostein (1996, 3–4). Kiinnostavasti Vikingin neuvot poikkeavat

esimerkiksi siitä, mitä Kristiina Wallin kirjoittaa. Hän kertoo kokemattomana kuunnelmakirjailijana kirjoittaneensa esiin teoksensa itsestään selvän äänimaiseman, kuten astioiden kilinät tai linnut ja tuulen, mutta luopuneensa tavasta käsitettyään, että hänen tehtävänsä on kuunnella pikemminkin tekstin hengitystä ja sävyä ja merkitä käsikirjoitukseen ainoastaan ne äänet, joilla on erityinen merkitys joko tekstin sisällön tai rytmin kannalta (Wallin 2011, 92–93). Wallinin essee poikkeaa muista evästävissä teksteistä siinäkin, että hän painottaa intuition, etsimisen ja tutkimisen teemoja (2011, 87–98). Hän antaa ohjeeksi muun muassa:

1. Uskaltaudu niihin maailmoihin, joista pohjimmiltaan haluat kirjoittaa.
2. Eksy. Löydä. Älä kirjoita järjen varassa, vaan luota tiedostamattoman voimaan. Kirjoittamisessa vuorottelee kaksi vaihetta: Pitää uskaltaa heittäytyä sinne, mitä ei vielä tunne. Vasta sitten on tekstin analyttisen lukemisen ja uudelleen kirjoittamisen aika. (Wallin 2011, 94.)

Ari Kallion essee Käsikirjoitus ja kuunnelma Reijo Virtasen toimittamassa teoksessa Oriveden uudet opit (Kansanvalistusseura, 2003) ei varsinaisesti ole opas kuunnelman kirjoittamiseksi, mutta luonnehtiessaan kuunnelmaa hän ohjaa kiinnostunutta kirjoittajaa oikeaan suuntaan. Kallio huomauttaa, että vaikka kuunnelma voi ominaislaatuksensa takia tapahtua missä tahansa, milloin tahansa ja se voi käsitellä mitä tahansa, mikä tahansa ei silti välttämättä ole mielenkiintoista (2003, 86–87). Hän pyytääkin kiinnittämään huomiota siihen, että käsikirjoituksen läpi kulkee kirkas perusajatus tai teema ja että henkilöiden motiivit ovat selkeät. Kallio käy varmaotteisesti läpi draaman peruselementit kuunnelman näkökulmasta: teeman ja motiivin, henkilön, dialogin, rakenteen, kielen ja kohderyhmän (2003, 84–93). Havainnoimisen merkitystä kirjoittajalle hän painottaa kiinnosta-vasti vertaamalla kirjoittajan työtä näyttelijän työnkuvaan. Molemmat ammattikunnat poimivat todellisuudesta murusia ja hyödyntävät niitä rakentaakseen sisäisesti eheän taideteoksen. (Kallio 2003, 87–88.)

Englanniksi opastusta kuunnelman kirjoittamiseen on saatavilla laajemmin. Op-paat on kuitenkin useimmiten suunnattu kotimaansa markkinoille ja niissä painot-tuvat kohdemaan radioteattereiden ja radioteollisuuden käytännöt, mikä syö mie-lekkyyttä suomalaisen lukijan kannalta. Tarkastelen tässä kahta opasta, jotka si-

sältävät tyydyttävissä määrin myös universaalia kirjoittamisen teoriaa. Ensimmäinen niistä on Shaun MacLoughlinin *Writing for Radio* (How To Books, 2001), joka kokonaisuudessaan omistautuu kuunnelman kirjoittamisen taiteelle. Se käsittelee kuunnelman aloitusta, rakennetta, kieltä ja hahmoja etenkin komiikan kontekstissa, mutta poikkeaa muista oppaista ohjaamalla myös musiikin, äänitehosteiden ja hiljaisuuden käyttöön käsikirjoittajan näkökulmasta. Lisäksi teos tutkii kohtausta draamallisena yksikkönä. Teoksen suurimmat ansiot ovatkin paneutuneessa erikoistumisessa kuunnelmaan.

Richard J. Handin ja Mary Traynorin teos *The Radio Drama Handbook* (Continuum International Publishing Group, 2011) pohjustaa ja avaa radiodraaman roolia nykyisessä mediamaastossa ja opastaa paitsi kuunnelman kirjoittamiseen myös tuotantoon. Suomalaiselle lukijalle kiintoisaa sisältöä ovat pienten Internet-perustaisten radioteattereiden esittely, meillä kun vastaavaa toimintaa ei merkittävässä mittakaavassa ole. Kirjoittamista koskeva luku painottuu tarinaan ja juoneen, kuunnelman aloitukseen ja ekspositioon (Hand & Traynor 2011, 103–128). Kunkin osuuden lopussa on harjoituksia kirjoittajan harkittavaksi.

4.3 Draaman teoriaa

4.3.1 Henkilö ja henkilögalleria

Käsikirjoittaja Kirsi Porkka määrittelee fiktiivisen teoksen henkilön joksikin tai joksikuksi, joka paljastaa maailmansa teoksen kokijalle. Henkilön ei tarvitse olla ihminen tai edes ihmisen kaltainen, eikä sen tarvitse puhua. Keskeistä on, avautuuko kokijalle pala toisen maailmaa. Porkka kokee, että kirjoittamisprosessissa on kyse paljolti henkilöihin tutustumisesta. Henkilöt ovat jo olemassa omassa fiktiivisessä maailmassaan. Kirjoittajan tehtävä on oppia tuntemaan heidät ja välittää havaintonsa teoksen kokijalle. ”On jännittävämpää tutkia, mitä henkilö haluaa itsestään kertoa kuin ripustaa henkilölle tukku ominaisuuksia tai päättää mitä henkilö edustaa”, hän kirjoittaa. Porkan lähestymistavassa kirjoittaminen on etsimistä. Prosessin arvo korostuu. Lopputuotos eli teos on vain etappi prosessien väleillä. (2012, 56–63.)

Käsikirjoittaja Anders Vacklin toteaa, että luodakseen henkilön kirjoittajan on keksimisen sijaan havainnoitava jo olemassa olevaa, assosioitava uusia yhteyksiä asioiden ja ilmiöiden väleille. Fiktiivinen henkilö voi syntyä esimerkiksi yhdistelemällä todellisia ihmisiä. Hän muistuttaa, että kirjoittajan tehtävä ei ole tuomita tai tulkita henkilöä jonkinlaiseksi vastaanottajan puolesta vaan antaa yleisön tehdä henkilöstä omat johtopäätöksensä. Vacklin muistuttaa, että hahmo paljastaa itsensä toiminnallaan (Vacklin & Rosenvall 2015, 15-19). Kuunnelman tapauksessa voidaan argumentoida, että myös puhe on toimintaa, joka valaisee henkilön luonteen. Audiitiivisessa mediassa henkilön erottuvuutta ja ominaislaatua voi kuitenkin edelleen korostaa johtoiheen (Leitmotif) avulla (2015, 18). Johtoihe on toistuva musikaalinen teema, joka kohdentuu esimerkiksi tiettyyn henkilöön (2015, 18). Opittuaan henkilön teeman kuulija liittää siihen merkityksiä, jotka ylittävät pelkän musiikin.

Horton soveltaa kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin ajatuksia karnevalistisuudesta ja ehdottaa, ettei kiinnostava henkilö ole valmis, salpautunut tai pysähtynyt, vaan pikemminkin jatkuvassa joksikin tulemisen tilassa. Horton käsittelee henkilöä prosessina tai diskurssina, keskeneräisenä entiteettinä, jolle keskeneräisyys ja moniäänisyys mahdollistavat yllätyksellisyyden. (Horton 1994, 28-30.) Useiden eri roolien tai äänien samanaikaisuus henkilössä houkuttelevat yleisön keskusteluun henkilön motiiveista ja aikeista. Horton puhuu toisaalta henkilöiden löytämisestä (1994, 31) ja kehottaa henkilöiden tai rakenteen pakottamisen sijasta kirjoittajaa sallimaan niiden tulemisen tai tapahtumisen (1994, 33), mutta toisaalta kuitenkin käyttää henkilön yhteydessä ilmaisuja kuten ”create”, luoda ja ”develop”, kehittää (1994, esim. s. 29). Toimijuutta korostavat teonsanat viittaavat kirjoittajan aktiiviseen rooliin ja antavat ymmärtää, ettei käsikirjoittaja ainoastaan tapaa henkilöitään sellaisina kuin nämä alitajunnasta pulpahtavat, kuten Porkka ehdottaa, vaan osallistuu aktiivisesti heidän kehkeyttämiseensä.

Kun kirjoittaja on luonut käyttökelpoisen päähenkilön, on aika luoda joukko muita henkilöitä, joiden kanssa päähenkilö on vuorovaikutuksessa. Jos päähenkilöllä ei ole ketään, kenelle puhua, hän ei tule paljastaneeksi itsestään mitään ja jää yksiuotteiseksi, eikä vastaanottaja pääse sitoutumaan henkilöön emotionaalisesti. Henkilögalleriaa voidaan orkestroida luomalla keskeisille henkilöille vastakohta-

henkilöitä, sillä ulkoisten kontrastien kautta henkilöiden piirteet valottuvat selkeämmin. Kirjoittajan pitää luoda draaman henkilöistä toisistaan erottuvia, vaikka heitä yhdistääkin sama teema. (Vacklin & Rosenvall 2015, 53-55.)

4.3.2 Kohtaus ja tilanne

Hosiaislouman mukaan kohtaus on draamassa näytöksen jakso, jonka rajaavat henkilöiden esiintulo ja poistuminen. Kohtauksen toiminnot tapahtuvat tavallisesti yhdessä paikassa ja yhtenä ajankohtana. (Hosiaislouma 2016, 461.) MacLoughlin puolestaan määrittelee kohtauksen sekä kuulijan että ohjaajan kannalta. Kuulijan kannalta kohtaus vaihtuu uuteen, kun paikka tai aika vaihtuu. Ohjaajan kannalta kysymys on pragmaattisempi: kohtaus on sellainen pala käsikirjoituksesta, joka on luontevaa nauhoittaa kerralla. (MacLoughlin 2001, 67.)

Vacklin tarkastelee kohtausta paitsi teknisenä myös sisällöllisenä yksikkönä. Hän kirjoittaa seuraavasti:

Kohtaus on draamallisen vaikutuksen takia tiettyyn paikkaan sijoitettua puhetta ja toimintaa, jonka yhteydessä ainakin yksi päähenkilölle tärkeä arvo tai maailmankuva muuttuu näkyvästi toiminnan ja konfliktin vaikutuksesta (Vacklin & Rosenvall 2015, 85).

Vacklinin mainitsema 'paikka' voidaan tässä ymmärtää kahdella tavalla. Se voi viitata kohtauksen konkreettiseen tapahtumapaikkaan tai kohtauksen sijaintiin draaman kaarella. Vacklin jatkaa toteamalla, että kohtauksen funktio on valottaa henkilön luonnetta ja luoda suhde yleisön ja henkilön välille (Vacklin & Rosenvall 2015, 85). Parhaassa tapauksessa jokainen kohtaus merkitsee käännettä tarinassa ja siten kuljettaa juonta eteenpäin (2015, 85).

Kohtauksen rinnalle draamallisessa ajattelussa nousee tilanne. Dramaturgi Marko Järvikallas toteaa, että draama koostuu peräkkäisistä tai useista samanaikaisista draamallisista tilanteista. Tilanne on jännitteinen hetki, joka kommunikoi mahdollisimman merkityksellisellä tavalla yleisön kanssa ja virittää kokijat kokemuksen ajaksi arjen yläpuolelle. (Järvikallas 2012, 74.) Draamallinen tilanne ei ole selkeästi määriteltävä kokonaisuus kuten kohtaus, vaan pikemminkin kirjoittamisen välttämätön lähtökohta kirjoittamisteknisen yksikön sijasta.

4.3.3 Jännite

Kuten käsikirjoittaja Paavo Westerberg toteaa, jännitteen käsitteellä voidaan viitata moniin eri asioihin (Westerberg 2012, 65). Westerberg jaottelee jännitteen viiteen kategoriaan, joita kaikkia yhdistää ajatus kontrastista. Jännite muodostuu aina kahden pisteen välille. Jännite merkitsee asioiden välistä suhdetta, jossa jonkinlainen energiavaraus toteutuu. (Westerberg 2012, 65–72.) Westerbergin tutkii kategorioissaan muun muassa tekstin ja kirjoittajan ja tekstin ja esityksen välisiä jännitteitä, jotka sinänsä ovat relevantteja kuunnelmankin kannalta, vaikka esseessään Westerberg ruotiikin näytelmä- ja tv-tekstejä. Tarkastellaan kuitenkin Westerbergin ajatuksia tekstin sisäisestä jännitteestä, sillä se palvelee opinnäytteen tavoitteita parhaiten.

Tekstin sisäinen jännite syntyy usein dramaattisen tilanteen ympärille, joka voi olla perinteisessä draamassa esimerkiksi henkilöiden ristikkäisten halujen ja toiveiden välinen jännite. Toisaalta se voi olla jännite henkilön odotusten ja tapahtumien aktuaalisen kulun välillä. Westerberg näkee jännitteelle kaksi keskeistä funktiota. Ensinnä jännite auttaa teoksen kokijaa samaistumaan ja eläytymään paljastamalla jännitteen henkilön odotusten ja todellisten tapahtumien välillä. Toiseksi jännite synnyttää kokijassa halun saada tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu. Etenkin jälkimmäisen funktion kannalta informaation annostelun rooli korostuu. Juonellisen tiedon salaaminen ja toisaalta paljastaminen oikea-aikaisesti synnyttää tekstin sisälle jännitteisyyttä. (Westerberg 2012, 65–67.)

Gustafsson toteaa, että draama perustuu jännitteeseen, joka syntyy, kun henkilöiden tavoitteet joutuvat ristiriitaan. Hän muistuttaa, että jännite on eri asia kuin uhkaavat tapahtumat tai pahaenteinen ilmapiiri. Jännitteisetkään olosuhteet eivät sinänsä riitä luomaan jännitteistä odotushorisonttia, jos henkilöt ovat passiivisia. (Gustafsson 2012, 320–321.) Jännite vaatiikin toimivia henkilöitä, joilla on päämääriä, mutta se ei kuitenkaan kehkeydy henkilöiden välille automaattisesti. Sinänsä näppärältä kuulostava dialogi saattaa kätkeä alleen ristiriidattoman vuorovaikutustilanteen, jos henkilöt ovat myötäsukaiset. Jännite henkilöiden välille ja

kuulijan mieleen syntyy teoksen perusristiriidasta, jonka voi muotoilla kysymyksen asuun: saako (pää)henkilö haluamansa vai ei (Gustafsson 2012, 320–321)? Periaatteessa jokainen kohtaaminen varioi tai kommentoi tätä keskeistä kysymystä.

Kiinnostavasti Gustafsson kommentoi myös sitä, mikä hajottaa jännitettä. Kirjoittaessaan Ylälle kuusiosaista kuunnelmasarjaa Pet Shop Gustafsson havaitsi, että eräs jännitettä vesittävä tekijä on etäännytyks. Jos kertojaosuuksia on paljon tai henkilöt tyytyvät kommentoimaan tilanteita sen sijaan, että eläisivät niissä, kuulija ottaa tilanteeseen herkästi vastaavan etäisyyden. Kun vastaanottajan illuusio rikkoutuu, jännite katkeaa. Toisekseen Gustafsson argumentoi, että nauru purkaa jännitettä. Huumori voi laukaista jännitteisen tilanteen tai toisaalta esimerkiksi vakavaksi aiotun seksikohtauksen tahaton komiikka voi etäännyttää kuulijaa. Kolmanneksi Gustafsson ottaa esiin pamflettimaisten poliittisuuden. Suoraan sanominen laimentaa jännitteen, vaikka toisaalta Gustafsson huomauttaa, että kaikki taide tukee aina jotakin politiikkaa. (Gustafsson 2012, 322–325.)

4.3.4 Aloitukset

MacLoughlin huomauttaa, että kuunnelmassa toisin kuin vaikkapa teatterissa yleisö ei ole maksanut pääsylipusta, eikä tunne minkäänlaista pakkoa istua aloillaan, kunnes kuunnelma on päättynyt. Seuraavaan viihdykkeeseen siirtyminen on vain klikkauksen tai napinpainalluksen päässä. Hän arvelee, että kirjoittajalla on noin minuutti, korkeintaan kaksi, vangita kuulijan huomio, jotta hän ei vaihda kanavaa. (MacLoughlin 2001, 22.) Tämä asettaa kuunnelman alulle erityistä painoarvoa. MacLoughlin ei kuitenkaan jätä kirjoittajaa yksin tehokkaan aloituksen ongelman kanssa, vaan kehottaa yllättämään kuulijan (2001, 25). Hän kertoo etsivänsä tekstejä, joissa on jotakin ennen kohtaamatonta. Pelkkä yllätyksellisyys ei kuitenkaan riitä. MacLoughlin painottaa toisaalta samaistuttavuutta, sitä, että kuulija tunnistaa esitetyn tilanteen ja toisaalta jännitteisyyttä. Tehokas aloitus jättää kuulijan odottavalle kannalle, kysymään, mitä seuraavaksi mahtaa tapahtua. (2001, 25–26.) Esslin huomauttaa, että odotuksen synnyttäminen yleisössä on kaiken draamallisen ilmaisutaidon perusta, eikä odotuksia saa lopullisesti tyydyttää ennen kuin teos on koettu (Esslin 1980, 47).

Hand ja Traynor puolestaan käsittelevät kuunnelman aloitusta kutsuna, josta selviää, mitä on luvassa. Kutsun tenho voi perustua esimerkiksi draamallisesti kuttavaan asetelmaan, voimakkaaseen tunnelmaan tai lyyriseen kieleen, kuten Dylan Thomasin kuuluisa Maitometsässä (*Under Milk Wood*) vuodelta 1954. Olennaista on, että kuunnelman aloitus herättää kuulijassa joko kysymyksen tai tunteen. (Hand & Traynor 2011, 116-119.)

4.3.5 Dialogi ja informaatio

Vacklin toteaa, että draamassa dialogi on puhe- ja kommunikaatiotilanne, johon osallistuu vähintään kaksi puhujaa. Henkilöt lausuvat repliikkinsä ääneen. (Vacklin & Rosenvall 2015, 110.) Hosiaisluma puolestaan luonnehtii dialogia eli vuoropuhelua tavallisimmin draaman tai proosan kerrontamuodoksi, joka lainaa kerronnalle toisaalta moniäänisyyttä, toisaalta ”nykyhetkisyyden tuntua”. Dialogi paljastaa henkilöt. Vaikka he sitten välttelisivät, valehtelisivat tai koettaisivat vaieta, kuulija saa henkilöistä ja henkilöiden välisistä suhteista käsityksen dialogin kautta. (Hosiaisluma 2016, 149.)

Käsikirjoittaja Rib Davis pui dialogin roolia informaation välittämisen kanavana. Hän huomauttaa, että proosassa kertoja välittää lukijalle teoksen maailman. Lukija voi saada tietää henkilöiden taustoista, heidän ulkomuodostaan tai tarinan alkuasetelmasta kertojan kuvailun kautta. Kaikki tämä tieto auttaa lukijaa kuvittelemaan tapahtumapaikat ja ymmärtämään tarinan henkilöitä, heidän puheitaan ja toimintaansa. Kertoja on lukijan opas, joka pääsee henkilöiden salaisimpiin ajatuksiin ja jopa alitajuisiin aavistuksiin. (Davis 1998, 45.) Draamateksteissä, jotka perustuvat suurelta osin tai kokonaan dialogiin, kertoja-opasta ei ole, ja kuitenkin vastaanottajien pitäisi saada tietoonsa ainakin kaikki se, mikä mahdollistaa teoksesta nauttimisen. Davis ratkaisee asian kehottamalla kirjoittajaa yksinkertaisesti lopettamaan haikailun kertojan perään (Davis 1998, 46). Draamalla ei ole kertojaa kuten ei ole elämälläkään, eikä dialogin tehtävä ole kompensoida kertojan puuttumista. On draaman ominaislaadussa, että vastaanottaja joutuu tekemään tulkintansa eteen enemmän ajatus- ja eläytymistyötä kuin lukija. (1998, 46.) Voidaan ajatella, että tämä pätee erityisesti kuunnelmaan, joka ei auta yleisöä edes visuaalisilla vihjeillä, kuten esimerkiksi elokuva.

Hand ja Traynor varoittavat hekin kirjoittajaa liiallisen eksposition vaaroista. He toteavat, että korvalle kirjoittavilla on usein houkutus tilkitä dialogi kuvauksella, joka voi kuitenkin äkkiä käydä työlääksi kuulla ja kuvitella. Esimerkkinä he käyttävät Timothy Westin komediaa *This Gun That I Have in My Right Hand is Loaded* vuodelta 1972. (Hand & Traynor 2011, 119–121.) Jo nimi vihjaa, että Westin kuunnelman keskeinen pointti on yliselittäminen, sekä toiminnan että emotionaalisten pohjavirtojen yksiselitteinen pintaan tuominen. Hand ja Traynor muistuttavat Davisin tavoin, että kuulijalla on kuunnelman merkityksen syntymisessä aktiivinen rooli (2011, 122). Kuulija luo mielikuvansa henkilöistä, paikoista ja toiminnasta vähäistenkin vihjeiden perusteella (2011, 122–123). Voidaankin ajatella, että dialogin ahtaminen visuaalisilla avuilla vaikeuttaa kuulijan kuvittelunautintoa, ei helpota sitä. Sen sijaan kuulijaa auttavat selkeä tilanne, erottuvat henkilöhahmot ja helposti seurattava dialogi (2011, 122–124).

Toisin kuin visuaalisissa medioissa, joissa henkilöiden erottumista toisistaan voidaan auttaa esimerkiksi puvustuksen keinoin, kuunnelmassa vastaavat keinot eivät ole mahdollisia. Kaikki vastuu lankeaa äänelle. Se tarkoittaa, ettei samaan kuunnelmaan kannata kirjoittaa esimerkiksi viittä saman ikäistä naista samasta sosiaaliluokasta. Kirjoittajan tulee harkita tarkoin henkilöiden määrä, näiden mahdolliset aksentit ja puheen rekisterit. (Hand & Traynor 2011, 125.) Davis muistuttaa lisäksi, että kuunnelman tapauksessa henkilöt, jotka eivät puhu, ikään kuin katoavat olevista. Kuunnelmakirjoittajan tulisikin huolehtia, että kukin henkilö pukahtaa jotakin jokaisen kohtauksen alkupuolella ja siitä eteenpäin repliikin tai pari noin kerran sivussa. Davis painottaa, että käsikirjoittajan taitoa on se, että repliikit eivät tunnu pakotetuilta vaan että henkilöillä on syynsä sanoa ne. (Davis 1998, 47.)

4.3.6 Alateksti

Alateksti edustaa sitä, mitä tekstissä dialogin pintatason alla todella tapahtuu. Usein henkilöt sanovat jotakin muuta kuin mitä tarkoittavat tai jättävät jotakin sanomatta kokonaan. Alateksti perustuu henkilöiden välisiin suhteisiin, jotka ovat usein jännitteisiä. (Käsikirjoittamisen käsitteitä ja tehtäviä 2011.) Hosiaisluma

puhuu alatekstin sijaan subtekstistä, mutta tarkoittaa samaa. Subteksti on ”tekstinalainen merkitys, joka on löydettävissä primäärimerkitysten takaa” tai ”kätkeyty, mutta lukijan tai kuulijan havaittavissa oleva merkitys”. (Hosiaislouma 2016, 878.)

Kuunnelman tapauksessa alatekstillä on moniulotteinen rooli. Se muodostuu edellä mainitusta tekstinalaisesta sanomasta, mutta toisaalta näyttelijän äänen ja äänisuunnittelun tuottamista alamerkityksistä. Kuunnelmakäsikirjoittaja Kari Hukkila lainaa esseisti Horace Engdahlia kirjoittaessaan, että runoilijan ääni on runon kommentaari (Hukkila Engdahlia mukaillen 2011, 78). Vastaavasti voidaan ajatella, että näyttelijän ääni on väistämättä replikoinnin kommentaari ja luo dialogiin merkityksiä, joita siinä paperilta luettaessa ei olisi. Onkin mahdollista ajatella, että kuunnelmassa ääni on alatekstiä ainakin niiltä osin, kuin se on ristiriidassa tekstin kirjaimellisen merkityksen kanssa.

Dr. Linda Seger on kirjoittanut kokonaisen oppaan alatekstin ymmärtämisestä ja käyttämisestä. Hänen teoksessaan *Writing subtext – what lies beneath* (Michael Wiese Productions 2011) korostuu henkilölähtöinen alateksti. Kyse on kaikesta siitä, mitä henkilöt eivät sano ja siitä, mitä he sanovat peittääkseen sen, mitä todella tarkoittavat. Seger muistuttaa, että henkilöiden motiivit vaieta tai väistää voivat olla moninaiset. Joskus he uskovat, että se mitä he sanovat on totta, vaikkei se olisikaan. Toisinaan tapakulttuuri tai arkaluontoinen tilanne estävät suoran puheen. (Seger 2011, 1–2.) Voidaankin ajatella, että ilman henkilöidensä hyvää tuntemusta kirjoittajan on vaikea luoda merkityksellistä alatekstiä.

Segerin mukaan myös toiminnan kuvauksilla voi olla alatekstiä rakentava rooli (Seger 2011, 55). Hosiaislouma toteaa, että parenteesi on käsikirjoituksessa oleva toiminnan kuvaus, näyttämöohje, selitys tai kommentti, jota ei ole tarkoitettu ääneen esitettäväksi. Parenteeseissa kuvataan tavallisesti henkilöitä tai kohtausten tapahtumapaikkaa. (Hosiaislouma 2016, 687.) Määritelmä pätee kuunnelmaankin, mutta radiodraaman tapauksessa painopiste ei ole henkilössä. Voidaan ajatella, että kuuloaistin varaan rakentuva taidemuoto ei tarvitse henkilöiden ulkonäköä kuvaavia parenteeseja, toisin kuin vaikkapa elokuva.

4.4 Kirjoittamisen prosessi ja menetelmät

Yksikään käsikirjoitus ei synny valmiina ja kokonaisena. Kirjoittaminen on vaihteellinen eteneminen kohti valmista tekstiä. Versiot rakentuvat vuoropuhelussa toistensa kanssa. Kirjoittajan ominaislaadulla ja työtavoilla on kuitenkin suuri merkitys siinä, miten versiot kerrostuvat kohti teosta. Silti käsikirjoitusoppaissa korostuvat usein tekniset seikat, kuten rakenne (Vacklin 2015, 269–270). On selkeää kategorisoida hankala ja epämääräinen ”käsikirjoittaminen” osiin: henkilöihin, dialogiin, konfliktiin. Kirjoittamisessa prosessina on kuitenkin paljon sellaista sumeaa, mikä lokeroituu vain heikosti, jos ollenkaan.

Kartoitetaan esimerkinomaisesti näytelmäkirjailija ja dramaturgi Seppo Parkkisen luomisprosessia, jonka tuloksena syntyi näytelmä *Animalis*. *Animalis* oli Kolmas tila – Tredje rummet -ryhmän kolmas teatterituotanto ja se sai ensi-iltansa Turussa, lokakuussa 2011. (Parkkinen 2012, 306.) Parkkisen vaiheiden lineaarinen hahmotustapa ei tunnu hedelmälliseltä. Vaikka Parkkinen kuvaa prosessinsa etenemistä kronologisesti, useat vaiheet toistuvat ja limittyvät työn edetessä. Prosessissa toistuvat ainakin rajaaminen ja tutkimustyö (2012, 310–311). Parkkinen kertoo aloittaneensa hahmottelemalla mahdollisia näkökulmia tulevan teoksen aiheeseen, eläimen ja ihmisen yhteiseen kulttuurihistoriaan (2012, 308), mutta päättääkseen, mikä aiheessa on kiinnostavaa, hänen on täytynyt tietää siitä jo jotakin, mikä tarkoittaa, että taustatutkimus on sekä edeltänyt että seurannut näkökulmien hahmottelua. Taustatutkimusta on seurannut teokselle soveltuvan rajauksen hahmotteleminen (Parkkinen 2012, 310), mutta jälleen voidaan argumentoida, että jo näkökulmien valitseminen on rajaamista: sen ulkopuolelle jättämistä, mikä ei ole kiinnostavaa. Parkkisen prosessinkuvauksesta voidaankin päätellä, että käsikirjoittamiseen sisältyy sekä toistuvia vaiheita että kertaluontoisia vaiheita.

Näkökulmien valinnan ja taustatutkimuksen ja rajauksen vuorottelun kautta Parkkinen kertoo päätyneensä muodostamaan teoksen dramaturgisen perusrungon ja palanneensa sen jälkeen uudelleen tutkimusaineiston tarjoamaan materiaaliin nyt jäsentäen ja valikoiden perusrunko huomioiden. Kunhan rakenne oli tarkentunut episodimaiseen muotoon, Parkkinen alkoi ajatella teoksen aikajanaa ja erilaisia aikatasoja. Seuraavaksi muodostui aikakausien läpi vaeltava juoni, jonka

keskeisinä rakentumispisteinä eivät ole niinkään henkilöiden subjektiiviset kään-
teet vaan pikemminkin ideologinen liikehdintä ja kulttuurihistorialliset kään-
teet. Samalla juoneen kutoutuivat toistuvat motiivit, joista kasvoi ensimmäinen ajatus
teoksen teemasta. Lopuksi Parkkinen pohti teoksen erilaisia kieliä. Millaisten ai-
kojen kielillä kukin hahmoista puhuisi? Minkälaisia ideoita erilaiset kielenkäytöt
edustaisivat? (Parkkinen 2012, 311–314.) Huomioitavaa on, että Parkkisen lä-
hestymistapa ei ole henkilökeskeinen. Dramaturginen rakenne sen paremmin
kuin henkilöiden kielikään ei kumpua heidän persoonallisuuksistaan, vaan henki-
löt on paremminkin valittu ajatellen sitä, mitä he teoksen kokonaisuudessa edus-
tavat. Parkkinen muistuttaa vielä, että käsikirjoittaja kirjoittaa aina työryhmälle,
jonka koostumus ja luonne muokkaavat käsikirjoitusta jo ennen kuin he ovat ken-
ties koskaan ehtineet sitä lukea (2012, 314–315). Näyttelijöiden äänet ja muusi-
koiden luoma äänimaailma tulee ottaa huomioon jo käsikirjoitusvaiheessa (2012,
314–315).

5 KUUNNELMAN OLEMUS KIRJOITTAJIEN HAASTATTELUJEN VALOSSA

5.1 Kuunnelman ominaispiirteitä

5.1.1 Kuunnelma on ääntä

Kenties ilmeisin kuunnelman ominaispiirteistä on sen omistautuminen korvalle. Kuunnelma on pelkkää ääntä. Leinonen nimittää ääntä kuunnelman ydinmehuksi (Leinonen 2018). Kuuloaistiin rajautuminen tulee esille kaikissa haastattelussa (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Kaikki haastateltavat myös suhtautuvat siihen mahdollisuutena tai positiivisena haasteena, eikä puhetta ”elokuvan sokeasta pikkusisaresta” kuulu. Koska kulttuurimme on visuaalisuuden läpäisemä, Janne Saarakkala uskoo, että informaation rajautuminen vain kuuloaistille on yleisön tulokulmasta huojehtavaa (Saarakkala 2018). Hän painottaa, että kuunteleminen on luonteeltaan erityistä ja taito, kuten lukeminenkin ja siten opeteltava (Saarakkala 2018).

Saarakkala jakaa Suomessa tehtävän kuunnelman kahtia. Ensimmäinen laatu on perinteinen teatterikuunnelma, jonka keskiössä on dialogi ja äänellä ja musiikilla on pikemminkin tehosteen rooli. Toinen muoto on elokuvallinen kuunnelma, jossa äänen ja äänisuunnittelun rooli on keskeinen, ajoittain jopa tekstiä keskeisempi. Saarakkala huomauttaa, että monet asiat ovat kuulijalle ymmärrettävissä ilman, että niitä tarvitsee sanoin selittää. Joskus tehokkainta mielikuvan synnyttämiseksi on panna näyttelijä sanomaan repliikki, mutta usein musiikki tai ääni tekevät vaikuttavamman emotionaalisen jäljen. (Saarakkala 2018.)

Saarakkalalle kuunnelmassa keskeisintä on ääni. Hän kokee itsensä elokuvallisen kuunnelman tekijäksi, sillä ääni on väline, jolla pääsee käsiksi suoraan tunteeseen. (Saarakkala 2018.) Samaa leiriä tunnustautuu Pipsa Lonka, jonka mukaan kuunnelmaa sopii tarkastella kuin sävellystä. Hän hylkää huolen teoksen seurattavuudesta ja vertaa kuunnelman kokemista konsertin kuuntelemiseen. Harvoin konserttissaakaan kannetaan huolta siitä, ymmärtääkö kuulija musiikin, sen sijaan luotetaan siihen, että teoksen kokeminen riittää. (Lonka 2018.)

Saarakkalan mielestä kuunnelman tekee lajina erityiseksi se, ettei ääni valehtele. Hän toteaa, että vaikka näyttelijän ääni on monipuolinen väline, jota voi säädellä ja muuntaa, lopulta edes näyttelijä ei voi olla kukaan muu kuin oma itsensä. Saarakkalasta kuunteleminen ylipäänsä on luonteeltaan suggestiivista, sillä korva välittää merkityksiä nopeasti ja syvälle, ikään kuin suoraan alitajuntaan, eikä kuulija siksi ole hämäyksille altis. (Saarakkala 2018.)

Koskinen huomauttaa, että vasta konkreettinen kirjoittaminen paljastaa, mitä merkitsee se, että koko tarinan täytyy rakentua pelkän äänen varaan. Hän jatkaa, että vaikka kuunnelmia on monenlaisia, hankalimpia hahmottaa ovat sellaiset, joissa ruumiillista liikettä tai toimintaa on paljon. Hänestä verbaaliakrobatia ja keskusteluvetoinen tarinankerronta ovat kuunnelmalle ominaisia. (Koskinen 2018.) Wallin sitä vastoin toteaa, että hänelle kuunnelmaa kirjoitettaessa liike on olennainen elementti. Wallinille liike merkitsee teoksen kokonaisrytmiä: sitä, milaista liikettä käsikirjoitukseen rakentuu kielen ja sisällön tasolla. Liike on tärkeää myös tilanteiden ja tapahtumien rytmin hahmottumisen näkökulmasta. Kirjoittaessaan Wallin kuvittelee, miten henkilöt ovat tilassa. (Wallin 2018.)

Lonka tietää kirjoittavansa korvalle, kun hän luomisvaiheen aikana kokee, että joku tarinan maailmassa puhuu hänelle. Jos puhetta ei kuulu, voidaan ajatella, että kyse ei ole kuunnelmasta vaan esimerkiksi proosasta tai runosta, jotka on tarkoitettu ensisijaisesti luettaviksi ja ajateltaviksi, ei puhuttaviksi. Lonka korostaa, että kuunnelmalle kirjoittaminen on kuuntelua. Hän virittäytyy aistimaan, kuka tilanteessa hengittää tai kenen sielu liikkuu. Haaste on siinä, että puheen ja muiden äänien on lopputuloksessa ilmaistava kuultavan lisäksi kaikki muukin aistittavissa oleva ja se tekee puheen roolista keskeisen ja vaatii puheelta merkityksellisyyttä. (Lonka 2018.)

5.1.2 Kuunnelma on vapaa ja notkea

Kuunnelma on vapaa ajan ja tilan kahleista. Se voi tapahtua missä tahansa, sen aihe voi olla mikä tahansa. (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018.) Huomio kuunnelman vapaudesta on kenties merkittävin sen ominaispiirteitä koskeva löydös, tai ainakin yksimielisin. Kuunnelma kaihtaa kieltoja ja rajoitteita.

Kuunnelma on myös notkea. Saarakkalan mukaan kuunnelmassa on erityistä se, kuinka nopeasti voidaan hypätä ajassa tai paikassa ja palata takaisin (Saarakkala 2018). Leinonen huomauttaa, että on yhtä halpaa ja helppoa saattaa kaksi henkilöä lentämään avaruuteen kuin keskustelemaan kahvipöytään (Leinonen 2018). Kustannustehokkuuden mainitsee myös Koskinen, joka huomauttaa, että kuunnelman voi sijoittaa mihin aikakauteen vain ja mitä kauemmas historiaan mennään, sitä halvemmaksi kuunnelman tuottaminen käy (Koskinen 2018). Lonka puolestaan pitää kuunnelman luonnetta sipulimaisena. Kuunnelman ajat ja tilat ovat sirpalemaisesti toistensa läpäisemiä. Läsnä voivat ajallisesti lähekkäin olla kuvitelmat ja muistot, konkreettinen tapahtuminen ja etäältä kertominen. Lonka perustelee, että kuunnelmalle on ominaista taipua assosiatiivisuuteen notkeasti kuten ihmisen mieli, joka liikkuu konkreettisesta hetkestä ja tilasta muistoihin ja kuvitelmiin. (Lonka 2018.) Wallin vertaa kuunnelmaa runoon: molemmissa on mahdollisuus edetä assosiaation kautta ja nopein leikkauksin. Wallinin mukaan kuunnelmassa siirtymät korostuvat. (Wallin 2018.)

Leinonen kertoo, että kuunnelma kiehtoo häntä juuri vapauden tähden. Kuunnelman tapahtumat voidaan sijoittaa minne tahansa ja tapahtumat voivat olla mitä tahansa. Leinonen toteaa, että kuunnelma mahdollistaa hurjakin visioita, mutta huomauttaa, että vaikkei rajoituksia tapahtuma-ajan tai -paikan suhteen ole, kuunnelma asettaa lajina erityisiä vaatimuksia kirjoittajalle. Tarinan seurattavuuden ja ymmärrettävyyden ylläpitäminen voi olla haasteellista, kun kaikki on ilmaista puheella tai muulla äänellä. Tarinan selkeästä juoksuttamisesta ovat osaltaan vastuussa muutkin työryhmän jäsenet, mutta kirjoittaja tai kirjoittajapari koettavat varmistaa, että tarina toimii ja on ymmärrettävä tekijä-lukijoille. (Leinonen 2018.)

Longasta vapaus ajassa ja tilassa on kuunnelman omin laatu. Hän korostaa kuunnelmailmaisun mahdollisuutta abstraktioon (Lonka 2018). Kuunnelma voi irrottautua todellisen maailman ja realistisen ilmaisun vaatimuksista ja liikkua konkretian ja abstraktion välimaastossa vapaasti. Lonka jatkaa, että draaman lajeista kuunnelma tulee lähimmäs runon keinovalikoimaa, vaikka se juurtuukin konkreettisiin ääniin ja äänilähteisiin (Lonka 2018). Lonka käyttää esimerkkinä kuunnelma-adaptaatiotaan Talvipuutarhaa, jossa hän on luopunut perinteisellä tavalla

ymmärrettävästä kohtaajaosta ja puhuu sen sijaan tilanteista, jotka voivat sisältää useita eri aikatasoja ja eri abstraktion tasoja: (kuunnelman maailman sisällä) todellisia tapahtumia, muistoja ja kuvitelmia (Lonka 2018). Wallin ajattelee samoin ja toteaa, että kuunnelma on niin kiteytettyä ja tiheää, että se kerroksellistuu samalla tavalla kuin runo ja siten irttaa yksityisestä ja kohoaa yleisinhimilliseen (Wallin 2018).

5.1.3 Kuunnelma on mielen teatteria

Kuunnelmaa ei näe, se on kuviteltava. Kristiina Wallin toteaa, että koko kuunnelman maailma pitää luoda kuulijan mielikuvitukseen (Wallin 2018). Juuri siksi kuunnelma on otollista maaperää genreille, joita on tuotannollisesti vaivalloista toteuttaa esimerkiksi näyttämölle, kuten fantasialle ja scifille (Saarakkala 2018). ”Kyllä teatterissakin voi tehdä sci-fiä, mutta sitten pitää aina ratkasta se, että kuinka kökköjä ollaan – – mutta kuunnelmassa ei tarvi sellasta oikeestaan ajatella”, Saarakkala (2018) toteaa. Saman huomion tekee myös Leinonen, joka toteaa, että muista draaman lajeista poiketen kuuloaistille kirjoittaminen antaa vapauksia esimerkiksi ihmiskuvan suhteen. Kuunnelmassa ihmisten ei tarvitse muistuttaa ulkoisesti meille tuttua ihmiskuvaa, vaan transhumanistiset visiot ovat yhtä luontevia kuin aivan arkisetkin. (Leinonen 2018.) Realismin rajat on helppo rikkoa, kun kokonaisuus rakentuu näyttämön tai valkokankaan sijasta kuulijan mieleen.

Kuunnelmassa puheella on muiden funktioidensa lisäksi kuvailutehtävä, sillä kuulija ei näe mitään ja siksi visuaalisen stimulaation tulee siis olla äänien lisäksi sanoissa. Saarakkala pitää kiehtovana sitä, miten mielikuvat ja maisemat kirjoitetaan ja piilotetaan dialogiin (Saarakkala 2018). Visuaalisia elementtejä tehdään näkyviksi ujuttamalla esimerkiksi kuvaus tapahtumapaikasta näennäisen arkiseen keskusteluun (Saarakkala 2018).

Saarakkala esittää, että kuunnelman tekstissä esiintyvän kuvailun tulisi olla suggestiivista. Hän tarkoittaa, että repliikkiin valittujen sanojen on hyvä välittää kuulijalle haluttu mielikuva esimerkiksi maisemasta mahdollisimman selkeästi. Mielikuvan kirkkaus ja kolmiulotteisuus saavutetaan kirjoittamalla tarkasti mutta tiiviin vähäeleisesti. Saarakkala toteaa, että hyvä sanallinen suggestio on useaan

kertaan kirjoitettu tai ainakin huolella mietitty. Siten kuunnelman kuvaileva lause tulee lähelle runoutta. (Saarakkala 2018.) Samaa mieltä on Wallin, joka toteaa, että kuunnelmaa kirjoittaessa muodostuu olennaisen tärkeäksi saada dialogin avulla esiin se, mitä kuulijan mielikuvituksessa näkyy (Wallin 2018).

Kuunnelman puheen kuvailevan funktion voidaan ajatella ulottuvan myös tyyliin ja -keinoihin. Saarakkala ottaa esimerkiksi kuunnelmansa Lu Yun teekirjan, joka sijoittuu 700-luvun Kiinaan (Saarakkala 2018). Hän kertoo halunneensa rakentaa sivistyneitä henkilöitä, jotka puhuvat paljon ja hienostuneesti ja suorastaan kisailevat siitä, kuka sanoo parhaimmin. Pyrkimys osuvuuteen ja kaunopuheisuuteen kuuluu niin dialogissa kuin henkilöiden sisäisissäkin äänissä. Hahmojen puhetapa rakentaa koko kuunnelman tyyliä ja siten kuvailee maailmaa, jossa he elävät. (Saarakkala 2018.) Leinonenkin toteaa, että kuunnelman maailma rakentuu puhetapojen ja sanavalintojen avulla, etenkin jos kyseessä on tieteistarina. Hän kertoo miettineensä työparinsa Eija Lappalaisen kanssa eri henkilöiden puhetta paitsi henkilön, myös maailmanrakentamisen ja -kuvailun näkökulmasta. Sellaisesta ajattelusta esimerkkinä ovat uudissanat, jotka kuvaavat kuunnelman maailman elämää ja ilmiöitä. (Leinonen 2018.)

Lonka haluaa tehdä kuunnelmia, jotka kertovat paljon muulla äänellä kuin puheella. Hänen oma tiensä on käynyt realistisessa kertomisen perinteessä kiinni olevista teoksista aina vain kauemmas äänellä kertomiseen, kuunnelman ajatteluun musiikkina. Hänestä kuunnelmalla on voima herättää henkiin kuvat ja tunnelmat. Onnistuneet teokset luovat tiloja, mielikuvia, ohikiitäviä hetkiä, unia ja kauhuja. Käsikirjoituksen kannalta tämä tarkoittaa, että kaikki kuvailun keinot on otettava käyttöön. Tunnelmien kuvaus ja runolliset mielikuvat lukeutuvat joukkoon. Lonka huomauttaa, että kuunnelma on kaunokirjallinen laji ja sallii tyyliäkin kielellistä ilmaisua sekä dialogin että parenteesien tasolla. Tärkeintä on saada välitettyä tehokkaasti se, mitä halutaan sanoa ja keinoiksi käymikä tahansa, mikä toimii. (Lonka 2018.)

5.1.4 Kuunnelma on tiheä

Kuunnelmassa vähän on paljon. Useimmat haastateltavat mainitsevat kuunnelman tiiviin, tiheän tai minimalistisen luonteen (Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Tiheys tarkoittaa tässä kontekstissa sitä, että vähäiseen määrään tekstiä on pakattu paljon merkitystä (mm. Lonka 2018; Saarakkala 2018). Saarakkalan taiteellisena päämääränä on tiheä kuunnelmailmaisuus. Hänelle merkityksen tiheys edustaa korkeaa uudelleenkuunteluarvoa. Saarakkala pyrkii kirjoittamaan ja ohjaamaan kuunnelmansa sellaisiksi, että ne avautuvat eri tavoilla useiden kuuntelukertojen kuluessa. Ensimmäisellä kuuntelulla kuulija voi ihastua tunnelmaan ja vasta sen jälkeen alkaa tutkia sisällön tiheää kerroksellisuutta. Hän vertaa kuunnelmaa musiikkialbumiin. Musiikki on lähtökohtaisesti tarkoitettu useasti kuunneltavaksi, eikä sen tarvitse avautua täydelleen ensimmäisellä tai toisellakaan kuuntelulla. Saarakkalasta on huojentavaa, että kuunnelma kestää aikaa. Näyttelijöiden hyvät suoritukset tallentuvat ja niihin voi palata. (Saarakkala 2018.)

Saarakkalan mukaan kuunnelmalle kirjoittaminen on jopa ekonomisempaa kuin näyttämölle kirjoittaminen, vaikka aluksi hän pakkaakin kuunnelmansa ”täyteen sanoja”. Hän pyrkii ilmaisemaan mahdollisimman tiiviisti sen, mitä haluaa ilmaista, kaikki muu on turhaa. Saarakkala havaitsee usein leikkauspöydässä, että tekstiä on liikaa. Edellä kuultu kantaa jo merkityksiä, joita ei tarvitse tekstin tasolla toistaa, vaikka käsikirjoitusvaiheessa siltä on vielä vaikuttanutkin. (Saarakkala 2018.) Myös Leinonen painottaa kuunnelman tiivistä ja minimalistista luonnetta. Hän näkee tiiviyn ihanteen kahtaalla. Toisaalta keskeistä on aiheen ja näkökulman tiivis rajaaminen, missä suhteessa kuunnelma vertautuu novelliin. Toisaalta tiiviys taas on olennaisen kiteyttämistä, mikä teettää kirjoittajalle paljon karsimistyötä ja sen pohtimista, mikä tarinaa parhaiten palvelee. (Leinonen 2018.) Molemmille tekstin tiiviys edustaa tilaa äänelle. (Saarakkala 2018; Leinonen 2018.) Leinonen toteaa, että paperilla kuunnelmakäsikirjoitus voi vaikuttaa vajavaiselta, mutta muuttuessaan tekstistä teokseksi se rikastuu (Leinonen 2018). Saarakkalan päämääränä on jättää tilaa äänen ja musiikin lisäksi myös näyttelijän ilmaisulle. Näyttelijä saattaa pystyä ilmaisemaan halutun asian muutoinkin kun toistamalla repliikin sisällön. (Saarakkala 2018.)

Haastatteluista käy siis ilmi, että yleisesti ottaen se, mitä kulloinkin halutaan ilmaista, pitäisi kuunnelmatekstissä muotoilla mahdollisimman kompaktisti. Saarakkala esittelee kuitenkin poikkeuksen tiheän ilmaisun vaatimukseensa: joskus tarina vaatii esimerkiksi lörpöttelevää henkilöahmoa (Saarakkala 2018). Silloinkin Saarakkalan mukaan tulisi huolehtia tiiviystä runsaudessa. Paljon puhuvan henkilöahmon tulisi olla kiinnostavalla tavalla lörpöttelevä ja rytmikäs. Huomioon voidaan ottaa esimerkiksi ahmon käyttämät tilkesanat. Temaattisesti saattaa olla oleellista sekin, millaisia asioita henkilö toistaa. (Saarakkala 2018.)

5.1.5 Kuunnelma tutkii sisäisiä maailmoja

Kuunnelma pääsee notkeasti henkilöidensä pään sisään ja sieltä taas pois. Kuunnelma mahdollistaa henkilöahmon tutkailemisen sekä sisäisesti ahmon ajatusten että ulkoisesti ahmon tekojen ja sanojen kautta, sillä ahmolle voidaan kirjoittaa sekä sisäinen että ulkoinen ääni. Sisäinen ääni voi toimia tarinan kertojana tapahtumahetkellä, ajallisen etäisyyden päästä tai kertoja voi olla kokonaan ulkopuolinen. Sisäisen ja ulkoisen äänen sekä aikatasojen välillä liikkuminen on lähes saumatonta. (Saarakkala 2018.)

Lonka nostaa oman työnsä kannalta keskeiseksi ominaispiirteeksi kuunnelman monologimaisen luonteen. Longalle luonteva lähtökohta on yhden ihmisen kokemus siitä todellisuudesta, missä hän elää. Koko teos avautuu päähenkilön sisäisen maailman kautta. Lonka kuitenkin ajattelee, ettei kaikkien henkilöahmojen tarvitse olla kolmiulotteisia persoonia, vaan usein teoksen tarpeisiin riittää, että henkilö tuo maailman mukanaan. Kun henkilö saapuu kohtaukseen, hänen funktionsa on välittää kauttaan esimerkiksi tietty maisema, aika tai tila. Lonka antaa esimerkin kuunnelmasta Talvipuutarha, jonka hän on dramatisoinut Monika Fagerholmin romaanin Säihkenäyttämö pohjalta. Siinä eräs henkilöistä on nimeltään Liz Maalamaa. Hän on päähenkilön täti, joka tulee kohtauksiin mukanaan määrätty tunnelma ja äänellinen atmosfääri. Hänellä ei ole draamallista kaarta tai mitään muutakaan tarkoitusta kuin tuoda esiin eräs päähenkilö Maj-Gunin aspekti: tietyt subjektiiviset muistot ja tunnelmat. (Lonka 2018.)

5.1.6 Kuunnelma on yhteistyötä

Kaikista haastatteluista käy ilmi kuunnelmanteon ryhmätyöluonne, joskin eri haastateltavien kohdalla se tarkoittaa erilaisia asioita. Anne Leinonen työskentelee ainoana kirjoittajaparin kanssa (Leinonen 2018), mutta muutkin ovat koskeuksissa toisiin kuunnelmanteon ammattilaisiin. Tehdessään kuunnelmasarjaa Töissä täällä Juha-Pekka Koskinen työskenteli etenkin ohjaaja Matti Ijäksen kanssa. Koskinen vieraili nauhoitusten aikana studiossa ja Koskinen ja Ijäs jopa muuttivat lennosta muutamia repliikkejä ennen nauhoituksiin menoa. (Koskinen 2018.) Pipsa Lonka puolestaan hyödyntää etenkin dramaturgia ja tekee tiivistä yhteistyötä luottoäänisuunnittelijansa Tiina Luoman kanssa (Lonka 2018). Samankaltainen suhde Luomaan on Janne Saarakkalalla, jonka rooli poikkeaa muista haastatteluista siinä, että hän myös ohjaa itse kirjoittamansa kuunnelmat (Saarakkala 2018). Kristiina Wallin pitää yhteyttä sekä ohjaajaan että äänisuunnittelijaan (Wallin 2018). Kaikki viisi käsikirjoittajaa kertovat huomioivansa muun työryhmän panoksen ja etenkin äänisuunnittelun kirjoittaessaan kuunnelmateks-
tin eri versioita (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018).

Leinonen toteaa, että kuunnelman mullistukseen tekstistä valmiiksi teokseksi on helpointa suhtautua, kun tietää alusta asti, että lopputulos on yhteistyön tulos ja että kuunnelman tilaaja toteuttaa käsikirjoituksen teokseksi kuten itse haluaa. Leinonen pitää arvossa ohjaajan ja äänisuunnittelijan taiteellista näkemystä ja arvelee, että käsikirjoittajan työpanos on noin kolmasosa lopputuloksen kokonaistyömäärästä. Hän kuitenkin kiittää sitä, ettei teksti merkittävästi muutu tuotannossa, vaan käsikirjoittajan panosta kunnioitetaan, ehkä joskus liiankin kanssa. (Leinonen 2018.)

5.2 Kuunnelman kirjoittamisen prosessi

5.2.1 Kuunnelman kohta

Lonka ehdottaa, että näytelmän kohta on ajallisesti erilainen kuin kuunnelman. Lavalle kirjoitettu kohta pystyy kantamaan pidemmän kaaren ja siihen mahtuu

enemmän sisältöä verrattuna kuunnelman kohtaukseen, joka on tiiviimpi. Yleisesti ottaen hän ei kuitenkaan ajattele kohtausta kuunnelman välttämättömänä rakennuspalikkana, vaan näkee omien kuunnelmiensa rakentuvan tilanteista, tilannejatkumoista ja välähtävistä hetkistä. (Lonka 2018.) Tilannejatkumot voi nivoa yhteen dramaturgisiksi kokonaisuuksiksi, kuten Lonka on tehnyt Talvipuutarhassa, joka jakautuu useaan kohtausta tai yksittäistä tapahtumasarjaa laajempaan osaan. Lonka huomauttaa, että kuunnelman ajattelevien kohtauksina vaikeutuu, jos samassa tilanteessa on läsnä eri aikatasoja ja todellisuuden tasoja: muistoja, kuvitelmia ja konkreettista tapahtumista (Lonka 2018). Hän kuitenkin muistuttaa, että tuttujen rakenteiden tunnistettava konteksti auttaa kuulijaa hahmottamaan kokeellisuutta, päällekkäisyyksiä ja vyörytyksiä. (Lonka 2018.)

Leinonen vertaa kuunnelman kohtausta elokuvan kohtaukseen, mutta kokee, että elokuvan kohtaus on rajatumpi kuin kuunnelman. Hän luonnehtii kuunnelman kohtausta temaattiseksi kokonaisuudeksi, jonka sisällä henkilötkin saattavat vaihtua. Miljööön vaihtuminen kuitenkin merkitsee kuunnelmakohtauksen vaihtumista toiseen. Jos tapahtumapaikka kuitenkin säilyy samana, kohtaus voi sisältää useitakin tilanteita. Äänimaisema määrittää miljöötä ja siten kohtausta: jos ollaan esimerkiksi tietyssä ulkotilassa, samassa pisteessä voi käydä useita henkilöitä, mutta piipahdukset pysyvät osana samaa kohtausta, koska äänellinen atmosfääri sitoo niitä yhteen. Leinonen huomauttaa lisäksi, että ohjaajan ohella äänisuunnittelijalla on suuri valta siihen, miten kohtaus kussakin kuunnelmassa määrittyy. Esimerkiksi siirtymissä käytetty musiikki rytmittää teosta, eikä kohtausraja ole lopputuloksessa välttämättä siinä, mihin kirjoittaja on sen käsikirjoituksessa asettanut. (Leinonen 2018.)

Koskinen toteaa, että kuunnelman kohtaus on kokonaisuus, jossa käsitellään selkeästi yksi asia. (Koskinen 2018.) Saarakkala tukee ajatusta. Hänestä kuunnelman kohtaus muistuttaa näytelmätekstin kohtausta, jossa jokin asia käsitellään alusta loppuun tai jollei loppuun, niin ainakin jonkinlaiseen taitepisteeseen. Kohtaus on yksikkö, jossa jokin asia ehtii tapahtua kokonaisena. Saarakkala huomauttaa kuitenkin, että poikkeustapauksia on: joskus teoksen tyylin kannalta voi olla oleellista katkaista kohtaus ikään kuin keskeltä. (Saarakkala 2018.)

Wallin ajattelee, että jokaisella kohtauksella tulee olla jännitteinen kaari. Hän vertaa kuunnelmakohtauksen kaarta novellin kaareen, jossa lähdetään alkupisteestä, jännite nousee ja päädytään kliimaksiin. Wallin toteaa, että tehokas kohtaus loppuu siihen, missä jännite on korkeimmillaan, eikä kohtauksen lopussa ei saa olla selittävää häntää. (Wallin 2018.)

5.2.2 Tehokas aloitus

Lonka näkee teoksen aloituksen sopimuksena kuulijan kanssa. Aloitus on eräänlainen teoksen lukuohje, lupaus siitä, mitä tuleman pitää. Lonka huomauttaa, että useimmiten lupaus kannattaa pitää ja tarjota kuulijalle sitä, mitä alussa vihjaa tarjoavansa. Kuulija saattaa pettyä, jos kuunnelma tarjoilee itsensä esimerkiksi trilerinä, mutta rikkookin lajityypin konventiot epätydyttävästi. Sääntö ei kuitenkaan ole ehdoton: Lonka muistuttaa, että joskus sopimuksen kanssa voi leikkiä. Sen rikkoutuminen voi parhaimmillaan olla kuulijan positiivisesti yllättävä käänne. (Lonka 2018.)

Tehokas aloitus vie kuulijan keskelle tapahtumia (Leinonen 2018; Koskinen 2018; Saarakkala 2018). Joskus kuulija täytyy kuitenkin totuttaa kertomuksen maailmaan. Leinonen ottaa esimerkiksi kuunnelmansa Ikimaan, jonka alkaa fiktiivisellä uutisinsertillä (Leinonen 2018). Sen tarkoitus on saattaa kuulijan tietoon, millaisessa maailmassa tarina tapahtuu, mitä on tekeillä ja keille se tapahtuu. Leinonen kertoo hänen ja Lappalaisen pohtineen sopivaa aloitusta dramaturgin avulla. He miettivät asiaa mahdollisen kuulijan tulokulmasta. Kun tarina sijoittuu tulevaisuuteen, sen maailma on kuulijalle välttämättä uusi ja on siksi esiteltävä. Leinonen pitää aloitusta onnistuneena, sillä uutispätkän avulla kuulija saa tarinaan pehmeän laskun, minkä jälkeen maailmaa voidaan syventää edelleen. Hän toteaa, että tieteiskuunnelman kirjoittajina hän ja Lappalainen pohtivat usein vastaavia kysymyksiä. On väistämätöntä, että kuulijoina on sekä niitä, jotka tuntevat lajityypin hyvin ja niitä, joille se on vieras. Tavoitteena on tuottaa molemmille kuulijatyypeille tyydyttävä kokemus, mutta se vaatii tasapainoilua. Riskinä on, että genreä tuntematon kuulija saattaa pudota kyydistä heti tai vastaavasti harrastanut kuulija saattaa kokea perusteellisesti taustoitettun alustuksen pitkästyttäväksi. Leinonen huomauttaa kuitenkin, että hetkellinen hämmennys voi olla kuulijan

kuulokulmasta positiivinen asia. Kuulija voi tulla imaistuksi tarinaan nimenomaan siksi, että se menee suoraan ”sfääreihin”. (Leinonen 2018.)

Saarakkala huomauttaa, että vaikka tapahtumien keskeltä aloittaminen on tehokas keino, jolla tarinansyryään päästään heti, se ei ole sääntö. Saarakkala kertoo aloittaneensa kuunnelman pitkällä monologilla (muun muassa Lu Yun teekirja alkaa näin) varoituksista huolimatta. Hänestä kirjoittajan tulee kunnioittaa teokselle ominta muotoa, oli se sitten millainen tahansa. (Saarakkala 2018.) Koskinen esittää yhtenevän näkemyksen ja toteaa, että sopivaa tapaa aloittaa määrittää suurelta osin teoksen aihe. Töissä täällä -sarjan kohdalla hän pitää keskeisenä viehätyksenä samaistuttavuutta. Tulitikkutehtaan konttorin työyhteisössä on kaikille tuttuja, universaaleja elementtejä. Hauskuus syntyy tunnistamisesta. Koskinen tempaisee kuulijan nopeasti tarinan maailmaan, jolloin havainto tuttuudesta syntyy varhain. (Koskinen 2018.) Koskisen ja Saarakkalan ajatus siitä, että kuunnelman ideaali aloitus riippuu sen ominaislaadusta, keskustelee Longan lähestymistavan kanssa: kuunnelman alku kommunikoi kuulijalle teoksen tyylilajin ja luo odotuksen siitä, mitä mahdollisesti seuraa.

Koskinen toteaa lisäksi, että tehokas alku liimaa kuulijan radion ääreen ja ehdottaa, että kuunnelma tarjoaa kaksi mahdollista kiinnittymiskohtaa: henkilön tai tarinan. Joskus kuulija kiinnostuu (henkilöiden) puheesta ja joskus taas tarinan asettelusta. Parhaassa tapauksessa molemmat toteutuvat. (Koskinen 2018.) Leinonen panostaa henkilöihin ja pitää tärkeänä sitä, että kuunnelman alkupuolella sen henkilöt keskustelevat itselleen tärkeistä asioista. Henkilöt esittävät itsensä dialogin kautta. (Leinonen 2018.)

5.2.3 Jännitteen ylläpitäminen

Leinonen puhuu henkilöiden sisäisestä ja välisestä kitkasta. Keskiössä on se, mitä tapahtuu henkilöiden välillä dialogin muodostaman pinnan alla. Mikä on keskustelijoiden välinen kitka? Hän pitää parhaana, että kitka määrittää ja paljastaa henkilöiden keskinäisiä suhteita, mutta myös kuljettaa tarinaa eteenpäin. Jotkut kohtaukset toteuttavat samaan aikaan molemmat tavoitteet, joskus taas tarvitaan aikaa henkilöiden välisten suhteiden rakentamiselle ja valaisemiselle ilman suurempia ulkoisia käänteitä. Kuunnelmaansa Sadan vuoden matkaan Leinonen ja

Lappalainen kirjoittivat savoa puhuvan naapurin, joka alussa vaikuttaa ”pösilöltä rasistilta”, mutta auttaa lopulta päähenkilöä ja hänen maahanmuuttajapuolisoaan. Voidaan ajatella, että savoa puhuvan naapurin sisäinen kitka liittyy hänen vaikeaan menneisyyteensä ja ulkoinen hänen vastahankaiseen käytökseensä pääparia kohtaan. (Leinonen 2018.)

Kitkan lisäksi toinen jännitteen rakentamisen ja ylläpitämisen tapa on Leinosen mukaan henkilöhahmon muutos. Leinonen ja Lappalainen pyrkivät varmistamaan, että jokainen kuunnelman henkilö käy läpi jonkinlaisen muutosprosessin. Eniten aikaa on keskeisten henkilöiden kaarille ja salaisuuksille, mutta sivuhenkilötkin saavat osakseen sisäisen liikahduksen. Leinonen toteaa jännitteen syntyvän siitä, kun henkilöt ovat menossa jotakin kohti ja se välittyy tarinasta. Kaikkia kaaria ei kuitenkaan tarvitse sulkea. Joskus tehokkaampaa on jättää kuulijalle avoin kysymys. (Leinonen 2018.) Koskinen puolestaan huomauttaa, että sarjamuoto tuottaa rajoitteita hahmonkehitykselle. Komediallinen sarjakuunnelma tulee lähelle sitcomia, joissa hahmojen hauskuus perustuu henkilöhahmojen ennakoitavuudelle. Koskinen arvelee, ettei kuulijoita palvelisi se, että *Töissä täällä* -kuunnelman Viivi viisastuisi tai Pertti kehittäisi huumorintajun. Vaikka hahmon psykologinen muutos on tärkeä elementti esimerkiksi romaaneissa, sarjakuunnelmassa se ei toimi. Hauskaa on, kun tunnistettava hahmo toimii yllättävästi mutta loogisesti oman tuttuutensa rajoissa. Sarjan episodimainen luonne allevii-vaa hahmonkehityksen asiaankuulumattomuutta, sillä pääjuonta tai koko sarjan läpi kulkevaa punaista lankaa ei varsinaisesti ole. (Koskinen 2018.) Saarakkala toteaa, että sarjamaisuus sopii kuunnelmalle muun muassa taloudellisista syistä ja ottaa sarjasta esimerkiksi Juha Siltasen kahdeksanosaisen *Kuninkaan pojat* (Saarakkala 2018). Toinen ilmeinen esimerkki on suomalainen sovitus *Knallista ja sateenvarjosta*, joka on yleisön rakastama edelleen. Sarjoissa korostuu tarve säilyttää jännite jaksosta toiseen (Koskinen 2018).

Leinonen esittää, että kuunnelman jokaisella kohtauksella tulee olla tähtäyspiste. Tähtäyspiste on odotushorisontti, jota kohti kuulija kuuntelee. Leinonen kertoo esimerkin *Sadan vuoden matkasta*, jonka eräässä kohtauksessa henkilöt kulkevat tuntematonta mökkiä kohden ja ihmettelevät, mitä edessä on. Mökki edustaa avointa kysymystä, johon kuulija henkilöhahmojen tapaan haluaa vastauksen.

(Leinonen 2018.) Leinosen esimerkistä paljastuu, että jännite on kuulijan mielenkiinnon ylläpitämistä. Hän huomauttaa, että kuulijan on helpompi pysytellä kiinnostuneena tarinasta, joka on ymmärrettävä ja etenee loogisesti (Leinonen 2018). Siksi on tärkeää harkita, miten kukin kohtaaus rakentaa kokonaistarinaa. Leinonen korostaa, että jokaisesta kohtauksesta tulee selkeästi käydä ilmi, miksi henkilöt ovat tilanteessa: mikä siihen on johtanut ja mihin se mahdollisesti puolestaan johtaa. (Leinonen 2018.)

Koskinen ylläpitää jännitettä varmistamalla, että jokaisella kohtauksella on loppunousu. Hän suosii kohtauksen päättämistä koukuun, joka voi olla humoristinen heitto tai avoin kysymys, mutta joka tapauksessa jotakin sellaista, mitä kuulija jää pohtimaan. Hän pitää tärkeänä sitä, että kohtaukset toimivat omina kokonaisuuksinaan. Loppunousuista syntyvä jännite kohtausten välillä pitää kokonaisuuden elävänä. Koskisen tavoite on pitää kuulija varpaillaan rytmittämällä tekstiä yllättävillä käänteillä, jotka horjuttavat vallitsevaa asetelmaa, usein huumorin keinoin. Keikautus ei saa kuitenkaan olla liian suuri tai väkinäinen, vaan kummuta orgaanisesti tarinan maailmasta ja henkilöistä. Kuulija pysyy mukana, kun hän sitoutuu jännittämään, mitä seuraavaksi tapahtuu. (Koskinen 2018.)

5.2.4 Rythmi

Saarakkala toteaa, että jännitteessä on kysymys rytmistä. Jännitteinen rytmi saavutetaan leikkaamalla pois kaikki asiaankuulumaton. Hän muistuttaa, että vaikka käsikirjoittajakin voi pohtia rytmiä, teoksen lopullinen rytmi syntyy leikatessa. Usein vasta leikkaamisen prosessin aikana löytyy se, mistä kuunnelma pohjimiltaan kertoo. Kun niin tapahtuu, ohjaaja alkaa kuulla, mikä on turhaa toistoa tai tarpeetonta selittelyä. Saarakkala katsoo, että kaikkea ei voi tai edes tarvitse ennakoida käsikirjoittamisvaiheessa. (Saarakkala 2018.)

Longan mukaan rytmi ei ole ainoastaan olennaista käsikirjoittajalle, vaan kirjoittaminen *on* rytmiä. Hän pitää tärkeänä sitä, miten kieli soi, miten se asettuu rytmisesti ja miten se käsittelee aikaa. Hän suhtautuu rytmiin intuitiivisesti. Oikea rytmi esimerkiksi dialogissa tuntuu oikealta. Teoksen kokonaisrytmi muodostuu siitä, miten repliikit ja tilanteet asettuvat vierekkäin tai suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi kirjoittamisen inspiraationa käytetty musiikki voi vaikuttaa koko teoksen

rytmiin ja asettaa käsikirjoitukselle tunnelman. Se voi auttaa kirjoittajaa sukeltaamaan teoksen maailmaan ja estää harhautumasta maailmasta ja sille ominaisesta rytmistä. (Lonka 2018.)

Leinonen muodostaa käsikirjoituksen rytmiä sommittelemalla kohtauksia sisällön lisäksi pituuden mukaan. Hän ja Lappalainen pohtivat, mihin kohtaan sopisi tiivis kohtaus, missä taas pidempi dialogi olisi paikallaan. Yleisesti ottaen he kuitenkin pyrkivät pitämään tilanteet ytimekkäinä, sillä kirjoittajan on jatkuvasti otettava huomioon, että lopputulos on paljon enemmän kuin vain teksti. (Leinonen 2018.) Wallin muistuttaa hänkin, että kohtausten ei tarvitse olla rakenteeltaan tai pituudeltaan identtisiä. Vaihtelemalla kohtausten pituutta ja rytmiä saadaan aikaan jännitteinen kokonaisuus. Joskus kohtaus voi koostua vain yhdestä repliikistä. (Wallin 2018.)

5.2.5 Henkilö ja henkilögalleria

Lonka toteaa, että hahmoja ei rakenneta, vaan heidät tunnetaan, samaan tapaan kuin toisen ihmisen voi kuvitella tuntevansa. Hän huomauttaa, että hahmosta ei ole hyvä tietää kaikkea, vaan että tietty etäisyys tuottaa kirjoittajalle iloisia yllätyksiä. Mitä enemmän hahmo vahvistuu kirjoittajan mielessä, sitä enemmän yllätyksiä tulee. Hän katsoo, että erilaiset miljööt mahdollistavat eri puolia hahmossa ja siksi on erinomaisen oleellista, missä ajoissa ja maisemissa, konkreettisissa tai kuvitelluissa, hahmo liikkuu. (Lonka 2018.)

Yksittäisten henkilöiden luomisen lisäksi korostuu henkilögallerian sommitteleminen kuuloaisti huomioon ottaen (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Korvan erottelukyky asettaa kerronnallisia rajoituksia. Jo kirjoittaessa on otettava huomioon henkilöiden määrä ja harkittava heitä esittävien näyttelijöiden äänien samankaltaisuuksia ja eroja, vaikka varsinaisesti ohjaaja tekee casting-päätökset (Koskinen 2018). Leinonen toteaa, että kuulijan tulee pystyä seuraamaan, kuka milloinkin puhuu, mikä asettaa rajoituksia henkilöiden määrälle kussakin kohtauksessa (Leinonen 2018). Määrän lisäksi käsikirjoituksessa olevien henkilöiden ikä ja sukupuoli vaikuttavat epäsuorasti äänten erottamiseen. Kirjoittaja voi olettaa, että jos hän luo henkilöhahmon, joka on vanha mies, ohjaajan valitsee näyttelijän, jonka ääni vastaa kuvausta (vaikka näin ei

aina tapahdukaan). Eri ikäryhmiä ja sukupuolia edustavat hahmot ovat äänen perusteella helposti toisistaan erotettavissa ja hahmogalleria tulisikin sommitella tämä huomioiden (Leinonen 2018). Kuunnelmassa korostuvat kirjoittajan lisäksi ohjaajan ja näyttelijän roolit hahmon luonteen ja olemuksen rakentamisessa.

Erottavuuden ongelmaan Leinonen esittää ratkaisuksi henkilöiden selkeää tyyppittelyä. Esimerkkinä hän käyttää Sadan vuoden matkan savoa puhuvaa naapuria, joka on helppo erottaa muista hahmoista murteensa vuoksi. Leinonen ja Lappalainen loivat ”siistittyä savoa”, jonka näyttelijä sai sitten muuntaa omaan murteilmaisuunsa sopivaksi. He miettivät kuunnelman kunkin hahmon puheilmaisu erikseen ja ottivat huomioon muun muassa puherytmin, henkilölle ominainen ilmaisun tavan ja sanaston. Sanaston merkitys korostuu etenkin Ikimaassa, joka sijoittuu futuristiseen maailmaan. Leinonen kertoo heidän luoneen kuunnelmaa varten uudissanastoa, jonka tarkoitus on rakentaa paitsi henkilöhahmoja, myös ympäröivää maailmaa. Erikoissanasto tekee maailmasta omaleimaisen ja auttaa kuulijaa paikantamaan lajityypin, mutta Leinonen varoittaa, ettei neologismeja pidä ylikäyttää ymmärrettävyyden kustannuksella. Niiden tarkoitus on kutkutaa kuulijan mielikuvitusta, ei tukkia sitä. (Leinonen 2018.)

Saarakkala pitää ihanteellisena sitä, että kuunnelman henkilöiden puherytmit ja tavat eroavat toisistaan. Kirjoittaessa henkilöiden puhetavan metodinen luominen tuntuu kuitenkin vieraalta. Saarakkala koettaa välttää väkisin vääntämisen vaikutelmaa panostamalla näyttelijävalintoihin. Hän pyrkii valitsemaan näyttelijät, joiden äänet ovat keskenään mahdollisimman erilaiset. Hahmojen ero syntyy osaltaan näyttelijöille ominaisen ilmaisun eroista. Saarakkalalle on tyypillistä ajatella henkilögalleriaa kokonaisuutena tyyllilajin näkökulmasta. Hän esimerkiksi halusi, että Lu Yun teekirjan kaikki mieshenkilöt ovat homoja ja siksi valitsi näyttelijöitä, joilla on rooliin sopiva ääni. Saarakkala painottaa castingin merkitystä kuunnelman onnistumiselle. Jos ohjaaja tekee virheen näyttelijää valitessaan, on samantekevää, miten hahmo on kirjoitettu puhumaan. Jokaisella näyttelijällä on ominaislaatuunsa, eikä sitä voi muuttaa. (Saarakkala 2018.)

Kuulijan korvan lisäksi henkilögallerian muodostumista määrää luonnollisesti sisältö. Leinonen aloittaa tarinasta. Hän määrittelee, millaisen tarinan haluaa ker-

toa ja pohtii, millaisia henkilöitä on saatava mukaan. Hän tunnustelee, kuka henkilöistä on se, jonka kautta tarina kannattaa kertoa. Kun päähenkilö on valittu, muut henkilöt muodostuvat suhteessa häneen. Sivuhenkilöt saavat ominaisuuksia sen mukaan, mikä on heidän roolinsa päähenkilöön nähden. Leinonen toteaa, että sivuhenkilöt alkavat keskustella päähenkilön ja tarinan kanssa ja siten vähitellen löytävät paikkansa. Alkuvaiheessa tarinassa saattaa vierailla henkilöitä, jotka sitten poistetaan kokonaisuuteen sopimattomina. Leinonen pyrkii pitämään henkilöiden määrän pienenä, sillä radio välineenä ohjaa siihen. Vasta kun on määriteltä, millaisia hahmoja tarina tarvitsee, on aika pohtia, millä tavalla kukin heistä puhuu ja miten puhutavat eroavat toisistaan. Leinonen pyrkii sijoittamaan kunkin henkilön niihin kohtauksiin, joissa heillä on mahdollisuus erottua ja toisaalta olla esimerkiksi tarinankuljetuksen kannalta merkityksellisiä. (Leinonen 2018.)

5.2.6 Henkilö ja seurattavuus

Lonka ei pidä huolta henkilöhahmojen erottumisesta ja seurattavuudesta relevanttina ja kutsuu sitä ”puhuvien päiden teatterin ongelmaksi”. Hän huomauttaa, että erilaiset teokset tarjoavat erilaista seurattavuutta. Henkilöhahmojen erottuminen toisistaan ja juonen seurattavuus ovat olennaisia kysymyksiä draamakerrontaan nojaavissa teoksissa, mutta kaikki kuunnelmat eivät käsittele henkilöhahmoa persoonana, jonka muutosta on onnistuttava seuraamaan. Esimerkiksi Talvipuutarhassa avautuu Longan mukaan laulunkaltaisia eksistentiaalisia kertosaiteja, jotka tuovat henkilöhahmon maailman läsnäolevaksi. Kertosäe ei välttämättä kannalta informaatiota juonesta tai edes henkilöhahmosta itsestään, vaan pikemminkin sen tehtävänä on välittää tunnelmia ja muistoja. Perinteisten kohtausten ja replikoinnin seassa on soivia lauseita, jotka tuovat mukanaan kunkin henkilöhahmon sisäisen maiseman. (Lonka 2018.)

Pimeän nimi -kuunnelmassa Lonka kertoo kertosaiteiden muuttuneen äänellisiksi toistumiksi. Teoksen rakenne perustuu Gustav Nyströmin sävellykseen *Transectyder*, joka puolestaan koostuu teknomusiikin innoittamista minimalistisista soolopianokappaleista. Lonka toteaa, että Pimeän nimessä kyse on jatkuvasta laajentumisen kokemuksesta. Vaikka teoksen alku antaa ymmärtää, että luvassa on jonkinlainen yhteenkutoutuminen tai ratkaisu, Pimeän nimi laajenee aina uusiin

tiloihin. Lonka luottaa kuulijan assosiaatiokenttään ja kykyyn kuvitella tarina vähäisistäkin vihjeistä. Siten juonellinen seurattavuus muuttuu epäolennaiseksi ja kuuntelukokemuksessa korostuu toisenlainen seurattavuus: musiikin seurattavuus. (Lonka 2018.)

Wallin huolehtii tekstin seurattavuudesta varmistamalla, että se on sisäisesti eheä. Kaikki, mitä tarinan maailmassa on, tulee olla sisältä päin johdonmukaista ja ymmärrettävissä ja sillä tavalla se on toivottavasti käsitettävissä kuulijallekin. Wallin kuitenkin huomauttaa, että intuitiolla ja alitajunnalla on suuri rooli hänen työskentelyssään, eikä useinkaan ole hyödyllistä pohtia, ymmärtääkö jokainen mahdollinen kuulija kuulemansa. Omaan tekstiin pitää luottaa. (Wallin 2018.)

Koskinen toteaa, että on mahdotonta varmistaa, että kaikki kuulijat ymmärtävät teoksen sisällön samalla tavalla. On kuitenkin keinoja helpottaa ymmärrettävyyttä. Yksi niistä on hyödyntää monipuolista henkilögalleriaa. Jos joku hahmoista selostaa asian, jonka kirjoittaja arvelee olevan liian monimutkainen kuulijalle, voidaan kirjoittaa toinen henkilö kysymään asiasta ensimmäiseltä. Koskinen nimittää tekniikkaa Holmes ja Watson -asetelmaksi. Hitaamman henkilön avulla kuulija tuodaan ajan tasalle loukkaamatta tarinan sisäistä logiikkaa. Hitaammalle selittäminen mahdollistaa tarvittaessa myös valitun aiheen syventämisen ja pohittamisen. Samalla dialogi paljastaa kuulijalle tietoa hahmojen välisistä jännitteistä ja heidän toimintansa motiiveista. Koskinen kuitenkin muistuttaa, että kuunnelman hahmot eivät välttämättä aina puhu totta tai sano mitä tarkoittavat. Hahmojen repliikit tosin ristivalottavat toisiaan ja kuulija voi haravoida esiin totuuden niiden väleiltä. (Koskinen 2018.) Vaikuttaa siltä, että jos kuulija ymmärtää hahmojen motiivit, alatekstin seuraaminen helpottuu.

5.2.7 Dialogi, henkilö ja alateksti

Saarakkala nimeää kuunnelman dialogille kolme tehtävää: 1) emotionaalinen tehtävä, 2) informaatiotehtävä ja 3) kuvailutehtävä. Kuulijalle tulee siis selvitä esimerkiksi yksittäisen kohtauksen (tai koko kuunnelman) dialogista se, mitä henkilöiden välillä emotionaalisesti tapahtuu, juonen seuraamista varten tarvittava tieto ja välittyä mielikuva esimerkiksi siitä, miltä tapahtumapaikka tai henkilöt näyttävät. (Saarakkala 2018.) Myös Koskisella on kolmen kohdan malli: yksi dialogin

rooleista on luoda tilanteita henkilöiden välille ja sitä kautta viedä tarinaa eteenpäin. Yhtä tärkeä rooli on informaation välittäminen: se tieto, mitä voimme saada henkilöhahmoista, esimerkiksi luonteesta tai asenteista. Kolmanneksi Koskinen pyrkii hyödyntämään repliikkejä komedian lähteenä. Hän suosii yllättävää ja vastahankaistakin replikointia ja ottaa esimerkiksi *Töissä täällä* -sarjan Viivin, jolla on tapana laukoa poliittisia ja epäkorrektejakin mielipiteitä. Koskinen toteaa, että replikoinnin rosoisuus tuo kuunnelmaan elävyyttä. (Koskinen 2018.)

Saarakkala toteaa, että kuunnelman monologin tehtävät ovat vastaavat kuin dialogin, mutta huomauttaa, että monologi on erityisen otollinen väline kuvaamaan sitä minkä puhuja näkee ja myös sitä, miltä tuntuu, kun taas dialogille ominaista on kuvata henkilöiden välistä tapahtumista. (Saarakkala 2018.) Leinonen toteaa, että monologi on eräänlaista dialogia kuulijan kanssa. Monologi kuitenkin eroaa dialogista siinä, että kuunnelman dialogin luonne on nopeuttava, vauhdittava ja juonta kuljettava. Dialogi on kuunnelman ydinlanka, sillä sen avulla voidaan edistää tarinaa ja ilmaista paljon pienessä tilassa. Monologia Leinonen luonnehtii pikemminkin hitaaksi, tunnelmoivaksi. (Leinonen 2018.)

Koskinen kytkeekin henkilön ja dialogin erottamattomasti toisiinsa. Dialogi on väline, jonka avulla kullekin hahmolle luodaan uskottavan karaktääri. Henkilöiden omaleimaiset puhetavat luovat paitsi persoonan, myös todentuntuisen maailman, jossa tarina tapahtuu. Koskinen korostaa vahvaa tekstiä. Ilman sitä hahmotkaan eivät synny kolmiulotteisina. (Koskinen 2018.) Hahmojen todentuntuisuutta voi luoda vaihtelevan sanaston, puherekisterin ja aiheiden avulla (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Wallin 2018). *Töissä täällä* -sarjassa Ansku puhuu juoksevaa puhekieltä, Viivin rekisteriin puolestaan kuuluu alatyylisiä ilmauksia, Pertin puhetapa on rationaalis-luonnontieteellinen ja Markus viljelee liikkeenjohdollista jargonia. Koskisen tavoite on, että henkilöt voisi erottaa sivulta pelkän puhetavan perusteella. Koska dialogi kuvaa nimenomaan vuorovaikutusta, olennaista on myös, miten henkilöt suhtautuvat toisiinsa ja käyttäytyvät keskustelussa. Koskinen toteaa, että jotkut hahmot katkovat puhetta tai heittävät väliin ironisen kommentin, toiset vastaavasti puhuvat antaumuksella. Hän kehottaa kiinnittämään huomiota siihen, mihin kukin hahmo tarttuu, milloin puhuu ja milloin vaikenee. (Koskinen 2018.)

Lonka kertoo olevansa kiinnostunut siitä, miten ihmiset puhuvat, mutta huomauttaa, että todellinen puhe on irrationaalista ja summittaista. Niin sanottu realistinen replikointi on sopimuksenvaraista, eikä jatkuvasti keskeytyvä ihmistenvälinen arkipuhe muistuta sitä. Lonka on omimmillaan kohotetussa realismissa. (Lonka 2018.) Wallin puolestaan muistuttaa, että replikoinnin uskottavuuden vaatimusta ei tule ymmärtää niin, että puheen pitäisi olla realistista suhteessa siihen, miten ihmiset todella puhuvat. Olennaista on ainoastaan se, että replikointi on uskottavaa kuunnelman omassa maailmassa. Toisten kuunnelmien maailmaan sopivat lyhyiset repliikit, kun taas toisissa puhutaan arkikieltä. (Wallin 2018.)

Leinonen vertaa kuunnelman dialogia pingiksen pelaamiseen. Pallo kulkee pelaajien välillä, välillä se menee ohitse ja välillä karkaa jonnekin kokonaan. Leinonen huomauttaa, että ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa kuvaannollinen pallo häviää usein. Välillä taas sattuu huono osuma ja pallo sinkoaa yllättävään tai väärään suuntaan. Henkilöhahmojen suhde pingikseen on erilainen: toiset tarttuvat mailaan napakammin, toisten ote on rennompi. Alatekstiä luodaan keskustelun poukkoilun, keskeytymisen ja väärille urille ajautumisen avulla. Sen sijaan, mitä sanotaan, korostuu se, mitä jää aistittavaksi, oletettavaksi. Leinonen pitää alatekstin muodostumista intuitiivisena. Konkreettisesti tulkinnallista varaa jää, kun alussa pulputetusta dialogista karsitaan selittelevyys ja jäljelle jää vain tarinan kannalta oleellinen aines. (Leinonen 2018). Koskinen vertaa alatekstin kirjoittamista räsymaton kutomiseen. Eri väriset kuteet kudotaan samaan mattoon. Samoin kirjoittaja oppii ajattelemaan monessa tasossa. Alateksti syntyy käsikirjoitukseen intuitiivisesti repliikkien konkretian alle. (Koskinen 2018.)

Saarakkala toteaa, että ensisijaisesti dialogi kuvaa ihmissuhdetta puhujien välillä. Kysymys on siitä, mitä heidän välillään tapahtuu. Hän muistuttaa, että se, mitä henkilöhahmot varsinaisesti sanovat ei välttämättä paljasta suoraan, mistä heidän vuorovaikutuksessaan on todella kyse. Saarakkalalle ominainen tapa lähestyä alatekstiä on henkilöiden ajatusmaailmaan eläytyminen. Hän kuvittelee, mitä henkilöt kussakin tilanteessa ajattelevat ja miltä heistä tuntuu ja saa sitä kautta kosketuksen siihen, mitä he jättävät sanomatta ja toisaalta mistä he nimenomaan puhuvat todellisen asiansa sijaan. Ei kuitenkaan riitä, että alateksti on kirkas pelkästään kirjoittajalle itselleen, vaan sen tulee välittyä myös muulle työryhmälle. Etenkin ohjaajan tulee ymmärtää, mistä teoksessa pohjimmiltaan on kysymys

tekstin pintarakenteen alla, olkoonkin että hän voi valita toisenlaisen alatekstin kuin kirjoittaja on alun perin tarkoittanut. (Saarakkala 2018.)

Wallin kokee, että pinnanalainen tapahtuminen on kuunnelmassa tärkeintä. Ilman sitä jännitettä ei ole. Kuten Saarakkala, hänkin ajattelee, että henkilöiden väliset suhteet eivät välttämättä käy sellaisinaan ilmi dialogista, vaan pikemminkin henkilöiden asenteista toisiaan kohtaan. Wallin ei luo alatekstiä tietoisesti, vaan kertoo sen syntyvän aukkojen kautta ja selittämistä välttämällä. Sen sijaan ohipuhumiset ja lipsahdukset paljastavat hahmojen välisistä suhteista paljon. Se, mistä henkilöt puhuvat sen sijaan, että sanoisivat mitä tarkoittavat, kertoo heidän tavoitteistaan, motivaatioistaan ja asenteistaan. Olennaista on myös se, mistä he vaikenevat. Wallin kiteyttää, että alateksti syntyy hiljaisista ristiriidoista: puhumisten ja vaikenemisten törmäyksistä dialogissa. (Wallin 2018.)

Koskinen luonnehtii toimivaa dialogia eteenpäin meneväksi. Kirjoittaja voi panna henkilönsä puhumaan viisaita, mutta ulkoisesti pätevänoloinen replikointi ei riitä, vaan sen on nokkeluuden lisäksi kuljetettava tarinaa. Kunkin tilanteen pitäisi saada aikaan muita tilanteita. Jos kohtaaminen ei tunnu johtavan mihinkään, kirjoittaja voi analysoida, mistä kohtaauksessa todella puhutaan ja onko ko. kohtaaminen oikea paikka sille. Joskus kirjoittaja huomaa, ettei dialoginkatkelma liity kokonaisuuteen mitenkään ja se pitää poistaa. Toinen tavallinen ongelma tarinan sujuvan rullamisen tiellä on turha toisto. (Koskinen 2018.) Leinonen jakaa ajatuksen dialogin tarinaa kuljettavasta voimasta ja soveltaa ajatustaan tähtäyspisteestä myös vuoropuheluun. Jokaisella dialogilla tulee olla tavoite, odotushorisontti, jonka se kuulijan mieleen muodostaa. (Leinonen 2018.)

5.2.8 Kuultavaksi kirjoittaminen

Longan mukaan kuunnelmatekstin parenteeseihin voi kirjoittaa mitä vain, mikä synnyttää teoksen maailmaa tai maailmallisuutta. Hän luottaa tekijä-lukijoiden, kuten äänisuunnittelijan, lukukykyyneen, eikä pidä konkreettisuutta parenteesiohjeiden suurimpana arvona. Toimiva parenteesi on sellainen, joka auttaa äänisuunnittelijaa osaltaan luomaan kuunnelman uniikkia maailmaa, esimerkiksi tekemään päällekkäisiä tiloja aistittaviksi. Suorat toteutusohjeet Lonka jättää kirjoittamatta. Hän mainitsee esimerkkinä 1800-luvun lopun näytelmäkirjallisuuden ja

August Strindbergin näytelmät, joissa tarkat ja konkreettiset näyttämöohjeet olivat tavallisia. Lonka huomauttaa, että nykynäkökulmasta lukitut ohjeistukset eivät useimmiten ole tarpeellisia. Hän kehottaa kirjoittamaan parenteesin silloin, kun ilman sitä jotain katoaa tai joutuu peruuttamattomasti hukkaan. (Lonka 2018.)

Lonka näkee parenteesit paitsi kommunikaationa tekijä-lukijoille, myös sellaisille lukijoille, jotka eivät valmista teosta koskaan kuuntelisi. Hänestä parenteseilla on myös kaunokirjallista arvoa ja sellaisina ne ovat ilmaisuvoimaisia lukijoiden lisäksi työryhmälle. Hän ottaa esimerkiksi Varjoisen talon, jonka parenteesit ovat runollisia yrityksiä sanallistaa tiettyä tunnelmaa ja maailmaa eksaktien ilmaisujen puuttuessa. Lonka teki Varjoisessa talossa tiivistä yhteistyötä äänisuunnittelija Tiina Luoman kanssa. Hän kuvaa prosessia yhteiseksi etsimiseksi ja löytämiseksi, yhdessä äänillä kirjoittamiseksi. (Lonka 2018.)

Leinonen kertoo tehneensä tietoisesti tilaa äänisuunnittelijan työpanokselle. Tilan tekeminen tarkoittaa toisaalta maailman huolellista muovaamista, toisaalta puhkikirjoittamisen välttämistä ja vähäisiä parenteseja. Leinonen ja Lappalainen koettavat päästä mahdollisimman pitkälle pelkällä dialogilla ja pitää ympäristöä kuvaavat äänet minimissä. Poikkeuksen muodostavat kuitenkin maailmaa rakentavat äänet. Leinonen perustelee valintaa lajityypillä. Realistisissa kuunnelmissa parenteseista voidaan tarvittaessa luopua miltei kokonaan, koska maailma on sekä tekijöille että kuulijalle tuttu, mutta tieteisfiktio kohdalla asia on eri. Arkirealismistamme poikkeavat teknologiset ja futuristiset äänet antavat virikkeitä ohjaajalle ja äänisuunnittelijalle ja auttavat heitä hahmottamaan, millaisessa maailmassa tarina tapahtuu. Parenteesien käyttöä voi perustella myös temaattisilla syillä. Sadan vuoden matkassa kehyksen äänisuunnittelijan työlle muodostaa tarinan kulku ajassa. Kertomus etenee kronologisesti vuodenajasta toiseen, syksystä seuraavaan kesään. Harvat parenteesit kuvaavatkin vuodenaikaa, esimerkiksi käen kukkumista kesällä. Vuodenaikaan perustuvalla rakenteella on symbolinen ja tarinan tematiikan kannalta olennainen merkitys. (Leinonen 2018.)

Kun Leinonen ja Lappalainen kirjoittavat ääniehdotuksia, he suosivat ehdottavan parenteesin käyttöä. Parenteesi voidaan muotoilla niin, että se on ehdotuksen tai kehotuksen muodossa pikemminkin kuin määräys. Pyrkimys on antaa äänisuun-

nittelijalle ja ohjaajalle tilaa tehdä omat taiteelliset ratkaisunsa kuitenkin kommunikoiden, millaista äänimaisemaa kirjoittajat ovat ajatelleet. Leinonen suo ohjaajalle lisäksi oikeuden muokata valmiin käsikirjoituksen tekstiä, jos esimerkiksi kuunnelman pituudesta täytyy tiivistää ohjelmapaikan vaatimusten takia. Hän toteaa, että käsikirjoittajan on vaikea etukäteen tietää, millaista äänikerrontaa valmiissa teoksessa on ja kuinka paljon se vie aikaa tekstiltä. (Leinonen 2018.)

Leinosen tavoin Koskinen pitää ihanteenaan parenteesien niukkuutta. Hän kertoo halunneensa välttää vaikeasti tuotettavia tai kalliita ääniä, koska toimistoympäristöön sijoittuva henkilövetoinen komedia ei niitä kaipaa. Koskinen merkitsee parenteeseihin ainoastaan juonenkuljetuksen kannalta välttämättömät äänet ja jättää äänisuunnittelijan tulkittavaksi ja harkittavaksi ilmeiset dialogista pääteltävissä olevat taustaaänet kuten ovenkolahdukset tai auton hurinan. Koskinen luottaa siihen, että äänisuunnittelija löytää tekstistä oman maisemansa ilman kirjoittajan pikkutarkkaa opastustakin. (Koskinen 2018.)

Koska Saarakkala pääsääntöisesti ohjaa itse kirjoittamansa kuunnelmat, hänen tulokulmansa parenteesien käyttöön poikkeaa muista haastateltavista. Saarakkala toteaa, että koska hänen ei ole tarve välittää kuunnelman maailmaa ulkopuoliselle ohjaajalle, parenteesien määrä jää vähäiseksi. Hänellä saattaa kuitenkin jo kirjoittaessaan olla ajatuksia äänimaailmasta tai musiikista, jotka hän jakaa luottoäänisuunnittelijansa Tiima Luoman kanssa. Saarakkala kertoo Luoman usein keksivän ratkaisuja, joita hän ei olisi itse tullut ajatelleeksikaan. Tiivis yhteistyö ja kirjoittamisen liudentuminen ohjaamiseen mahdollistavat sen, ettei kaikkea edes tarvitse kirjoittaa käsikirjoitukseen. (Saarakkala 2018.)

Wallin kertoo aloittaneensa ammattikirjoittajan uransa kuunnelmalla. Ensimmäiseen työhönsä Siniseen munaan hän kirjoitti äänimaailmaa runsaasti esiin parenteesien avulla, muisti esimerkiksi lisätä keittiökohtauksiin astiankilinät. Sitten Wallin on luopunut käytännöstä ja pitää parenteesien ylikirjoittamista kokemattomuuden merkinä. Nykyään hän ei kirjoita mitään sellaisia ääniohjeita, jotka eivät ole välttämättömiä tekstin rakenteen, rytmin tai maailman rakentumisen kannalta. Hän kertoo suurelta osin vapauttaneensa itsensä äänien miettimisestä saatuaan kokemusta siitä, kuinka hienosti äänisuunnittelijat työskentelevät. Joskus ääniohje kuitenkin on olennainen rakenteellinen ja sisällöllinen elementti: Teresassa

diaprojektorin ääni luo ajankuvaa ja tunnelmaa sekä rytmittää siirtymiä. (Wallin 2018.)

Wallin toteaa valmiin teoksen yllättäneen hänet vain kerran. Prinsessa-nimistä kuunnelmaa varten hän ajatteli kirjoittaneensa rauhallisen ja hitaan tekstin, mutta toteutus osoittautui rajuksi. Wallin katsoo kuitenkin ohjaajan tavoittaneen käsikirjoituksen alatekstin ja nostaneen pintaan sen pinnanalaisen aggression, jonka Wallin oli rivien väliin kirjoittanut, vaikkei se parenteeseissa näkynytkään. (Wallin 2018.)

5.2.9 Laadunvarmistus

Ääneen lukeminen ja toisaalta koekuulijoiden tai -lukijoiden hyödyntäminen osoittautuvat tärkeiksi työmetodeiksi (Koskinen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Päämääränä on varmistaa, että teksti on ymmärrettävä ja kantaa haluttuja merkityksiä. Lonka yhdistää metodit luetuttamalla prosessin loppuvaiheessa tekstinsä ääneen ja nauhoittamalla sen (Lonka 2018). Repliikkien kuuleminen lausuttuina auttaa hahmottamaan, tulevatko esimerkiksi tapahtumapaikat ja tunnelmat ilmi tekstistä halutulla tavalla (Lonka 2018). Wallin tunnustelee ääneen lukemisen avulla, miten teksti on tilassa ja maailmassa olemassa (Wallin 2018). Myös Saarakkala puoltaa ajatusta. Hänestä ääneen lukeminen on parhaita tekstin laadunvarmistuksen keinoja, sillä puutteet kuulee heti ja korjauksia syntyy usein saman tien. Koekuulijoita Saarakkala hyödyntää soittamalla heille puolivalmiita kuunnelmia ja utelemalla, miltä kuuntelukokemus tuntuu ja missä. Ulkopuolinen korva auttaa häntä paikantamaan tylsät ja toisteiset kohdat ja toisaalta erottamaan paikat, joissa emotionaalinen vaikutus on halutun mukainen. Saarakkala huomauttaa, että äänisuunnittelija ei käy koekuulijasta, sillä hän on prosessissa kainaloita myöten kuten ohjaajakin. Tuottaja sen sijaan voi usein kertoa, onko syntymässä oleva kuunnelma seurattavissa ja tarpeeksi, mutta ei liian, tiivis. (Saarakkala 2018.)

Lonka arvelee olevansa kuunnelmakirjailijana monelle liian kryptinen ja toisaalta toisille aivan liian selkeä. Hän vastustaa ajatusta, että teoksen ymmärrettävyyden kuulijalle voisi jotenkin varmistaa. Hän korostaa omaan intuitioon luottamista, mutta hyödyntää toisaalta etenkin dramaturgia ulkopuolisena lukija-kuulijana.

Dramaturgin tehtävä on kertoa, millaisia asioita käsikirjoituksesta tulee esiin. Valistunut lukija auttaa kirjoittajaa hahmottamaan, mitä tekstissä jo on ja mitä sieltä vielä puuttuu, mitä pitää mahdollisesti lisätä tai selkeyttää. (Lonka 2018.)

5.3 Kirjoittamisen menetelmät

Longan mukaan *rakentaminen* ei ole kirjoittamiselle soveltuva analogia. Hänelle kirjoittaminen ei ole pääasiassa tietoista ja huolella suunniteltua työskentelyä, vaan pikemminkin heittäytymistä kaaoksen vietäväksi. Aluksi kirjoittajan keskeinen tehtävä on oleilla teoksen maailmassa. Lonka luottaa siihen, että kaaoksesta voidaan saada käsityömäisen editoinnin avulla esiin jonkinlainen teoskokonaisuus, jolla on sisäinen koherenssi. Hän ei pidä oleellisena teoksen jäsentämisestä esimerkiksi sellaisilla käsitteillä kuin jännite, vaan kokee turhan tai liian varhaisen analysoimisen pienentävän ajatuksiaan. Hän huomauttaa, että teosta jäsentäessä käytetyt käsitteet ohjaavat tietynlaiseen kirjoittamiseen ja sitä kautta tietynlaisiin lopputuloksiin. (Lonka 2018.)

Lonka hyödyntää kirjoittamisprosessinsa alkuvaiheessa saturaatiomenetelmää. Hän kerryttää materiaalia teosta varten, kunnes enempää ei enää kehkeydy tai kunnes alkaa tuntua, että on aika siirtyä seuraavaan vaiheeseen. Kun muistikirjan sisällön siirtää tietokoneelle, tapahtuu ennakoimatonta muokkaantumista, joka ohjaa prosessia. Lonka etenee versio versioltä kohti teoskoherenssia, mutta palaa silti kunkin version kohdalla alun kaaokseen, teoksen maailman tunnusteleminen. Alussa hän kirjaa ylös muun muassa toiveita siitä, mitä syntymässä oleva teos voisi olla tai millainen siitä voisi tulla, mutta huomauttaa, että ennen kuin varsinainen kirjoitustyö alkaa, ei voi olla varmuutta siitä, mikä kokonaisuuteen kuuluu ja mikä taas on karsittava. (Lonka 2018.)

Lonka korostaa koulitun intuition merkitystä kirjoittajan työkaluna. Kun pohditaan teoksen sisäistä koherenssia, hän kehottaa olemaan rehellinen sille, että kaikki, minkä tekstissä haluaisi pitää, ei välttämättä ole teoksen päämäärien mukaista. Hän hyödyntää omassa työssään aihekoherenttiutta. Se mikä on valittuun aiheeseen tai teemaan nähden ylimääräistä, saa mennä. Esimerkiksi Lonka ottaa Pimeän nimen, jossa kaikissa osissa läsnä oleva aihe on pako. Koherenttiutta tuottaa myös valittu rakenne: Pimeän nimi rakentuu kahdentoista pianoetydin varaan.

Musiikillinen metateksti vapauttaa teoksen tekstin ja maailman noudattamasta esimerkiksi perinteisen seurattavuuden konventioita. (Lonka 2018.) Leinonen puolestaan soveltaa aihekoherenttiutta pohtimalla, mitä tarina tarvitsee tullakseen kerrotuksi halutulla tavalla ja poistamalla sellaisen aineksen, joka ei ole tarinan tavoitteiden mukaista. Hän pitää ihanteenaan minimalistista ilmaisua ja arvelee lähestymistavan toimivan myös äänisuunnittelijan ja ohjaajan kuulokulmasta. (Leinonen 2018.)

Leinonen luonnehtii itseään visuaaliseksi kirjoittajaksi, joka näkee kirjoittaessaan elokuvamaisia kohtauksia. Koska kohtausten visuaalinen ja tilallinen hahmottaminen on hänelle helppoa, hän kuvittelee kohtauksen mielessään ja miettii, millaisia ääniä syntyy esimerkiksi henkilöiden toiminnasta tai ympäristön tapahtumista. (Leinonen 2018.) Myös Wallinin kirjoittamisessa korostuvat kuvallisuus ja tilallisuus. Hän kuulee kirjoittaessaan äänet tilassa: mistä suunnasta ne tulevat ja miten repliikit putoavat tilaan. Hän kertoo kuunnelmansa Kontin lähteneen syntymään kontin suljetusta, metallinkaikuisesta tilasta ja akustiikasta. Sininen muna puolestaan sai alkunsa mielikuvasta. Wallin kertoo kävelleensä metsässä ja nähneensä siimeksessä kaukana rannasta rapistuneen puuvene. Kuva tuli saman tien: hän näki naisen soutamassa venettä metsänpohjassa ja perätuhdolla tämän kuolleen äidin. Wallin kertoo, ettei tietoisesti rakenna kuunnelmaideoita, ne pulpuavat alitajunnasta. Kuten Lonka, hän painottaa, että kirjoittamisprosessin alkuvaiheessa ei-tietäminen on otollista ja rakenteellisen ja analyyttisen tarkastelun vuoro on vasta myöhemmin. (Wallin 2018.)

Leinonen kutsuu jaettua tekstin tuottamisen metodia ”pulputtamiseksi”. Aluksi hän ja Eija Lappalainen tuottavat paljon tekstimassaa ja koettavat selvittää tarinan rungon. Kun editoiminen alkaa, he huomaavat liiallisuuksia: henkilöitä saatetaan olla liikaa tai turhaa ekspositiota. Teksti alkaa tiivistyä. Leinonen korostaa, että tiivistämisen varaa on, sillä äänisuunnittelija ja ohjaaja saavat paljon aikaan näennäisesti vähästä. (Leinonen 2018.) Koskinen puolestaan panostaa huolelliseen ennakosuunnitteluun, missä myös sarjaformaatti auttaa. Hän tietää ennalta, mikä on valmiin jakson sivumäärä, kuinka monta kohtausta se sisältää ja mikä on kohtausten summittainen pituus. Raamien tarkka määrittäminen auttaa häntä editoimaan ja tiivistämään jo ensimmäisen version syntyessä. (Koskinen 2018.) Saarakkala kertoo, että tiivistää joskus liikaakin. Pyrkimys ekonomiseen

ilmaisuun saattaa johtaa siihen, että käsikirjoitus ei enää kaikilta osin avaudu ulkopuoliselle lukijalle, esimerkiksi tuottajalle. Silloin Saarakkala editoi tekstiä tuodakseen näkyville sen, mitä hahmojen välillä todella tapahtuu. (Saarakkala 2018.)

Saarakkalan työtavassa kuunnelman tekemisen osa-alueet liudentuvat toisiinsa ja kirjoittaminen jatkuu ohjaamisen ohessa tai osana sitä. Hän kertoo aluksi kirjoittavansa kaunokirjallisen tekstin, jossa on viljalti puhetta. Ohjaamisen aikana hän karsii puheesta ja karsinta jatkuu etenkin leikkauspöydässä, jossa kaikki asiainkuulumaton vesotaan pois. Kun teksti täydentyy äänillä ja musiikilla, ylimääräinen on helpompi havaita. Hän kertoo, että kuunnelmanteon kolmena viimeisenä päivänä turhaa puhetta poistuu urakalla. Koska Yleisradion kuunnelmat tehdään tiukalla aikataululla kolmessa viikossa, prosessiin on pakko luottaa, sillä ajallista etäisyyttä syntyvään teokseen on mahdotonta saavuttaa. (Saarakkala 2018.)

6 KUUNNELMAN OMINAISPIIRTEET JA KIRJOITTAMINEN

6.1 Kuunnelman ominaispiirteitä

6.1.1 Kuunnelma kirjoitetaan kuuloaistille

Kuunnelma on pelkkää ääntä. Lonka korostaa, että kuunnelmalle kirjoittaminen on kuuntelua (Lonka 2018). Haaste on siinä, että puheen ja muiden äänien on lopputuloksessa ilmaistava kuultavan lisäksi kaikki muukin aistittavissa oleva ja se tekee puheen roolista keskeisen ja vaatii puheelta merkityksellisyyttä. (Lonka 2018.) Hand ja Traynor toteavat, että koska kirjoittajan täytyy huomioida vain kuuloaisti, kuunnelma on lajina helppo ja samasta syystä erittäin vaikea. Heistä kuunnelmassa yhdistyvät uniikilla tavalla rajoitteet ja vapaus. (Hand & Traynor 2011, 103.) Kuuloaistiin keskittymisen voidaan nähdä edustavan molempia. Toisaalta kuuloon rajautuminen karsii käsikirjoittajan ilmaisukeinoja, toisaalta kuunnelman kustannustehokkuus ja notkeat siirtymät ajassa ja paikassa avaavat mahdollisuuksia.

Kuten Lonka myös Saarakkala painottaa kuuntelemisen roolia, mutta vastaanottajan vinkkelistä. Kuunteleminen luonteeltaan erityistä ja taito, kuten lukeminenkin, ja siten opeteltava (Saarakkala 2018). Myös Hand ja Traynor ehdottavat, että radion kuunteleminen on opittu taito ja haasteellisempaa kuin esimerkiksi television katselu, jossa kuvavirta toimii visuaalisena kiinnikkeenä, eräänlaisena polttopisteenä, kun kuunnellella vastaavaa kiinnittymiskohtaa ei ole. Haasteen kuunnelmakirjoittajalle muodostaa se, että polttopisteen puuttuessa kuuntelija tekee kuunnellellaan usein muutakin, kuten ajaa autoa tai tekee kotiaskareita. (Hand & Traynor 2011, 113-114.)

Vaikka kuunnelma perustuu kokonaan äänelle, Saarakkala muistuttaa, että kirjoittajalla on käytössään muitakin keinoja kuin puhe. Monet asiat ovat kuulijalle ymmärrettävissä ilman, että niitä tarvitsee sanoin selittää. Joskus tehokkainta mielikuvan synnyttämiseksi on panna näyttelijä sanomaan repliikki, mutta usein musiikki tai ääni tekevät vaikuttavamman emotionaalisen jäljen. (Saarakkala 2018.) Hand ja Traynor tutkivat klassista neuvoa ”näytä, älä kerro” kuunnelman tulokulmasta. He huomauttavat, että kuunnelmassa ei ole mahdollista ”näyttää”,

vaan kaikki pitää kertoa sanoin, äänin tai äänimaisemin. Toisaalta taas dialogi voidaan kuunnelman kontekstissa nähdä näyttämisenä ja kertojan käyttö kertomisena. (Hand & Traynor 103-104.)

Saarakkala suosii kuunnelmaa, sillä ääni on väline, jolla pääsee käsiksi suoraan tunteeseen. Lajin tekee erityiseksi se, ettei ääni valehtele. Saarakkalasta kuunteleminen ylipäänsä on luonteeltaan suggestiivista, sillä korva välittää merkityksiä nopeasti ja syvälle, ikään kuin suoraan alitajuntaan, eikä kuulijaa niin ollen ole helppo hämätä. (Saarakkala 2018.) Myös Siltanen toteaa, että korvan kautta tuleva informaatio painuu helposti tietoisuuden ohitse alitajuntaan, jossa kauneuselämykset syntyvät (Siltanen 2003, 222).

Koskinen huomauttaa, että vasta konkreettinen kirjoittaminen paljastaa, mitä merkitsee se, että koko tarinan täytyy rakentua pelkän äänen varaan. Hän jatkaa, että vaikka kuunnelmia on monenlaisia, hankalimpia hahmottaa ovat sellaiset, joissa ruumiillista liikettä tai toimintaa on paljon. Hänestä verbaaliakrobatia ja keskusteluvetoinen tarinankerronta ovat kuunnelmalle ominaisia. (Koskinen 2018.) Wallin sitä vastoin toteaa, että hänelle kuunnelmaa kirjoitettaessa tekstin sisäinen liike on olennainen elementti (Wallin 2018). Leinonen huomauttaa, että tarinan seurattavuuden ja ymmärrettävyyden ylläpitäminen voi olla haasteellista, kun kaikki on ilmaistava puheella tai muulla äänellä (Leinonen 2018).

6.1.2 Kuunnelma liikkuu ajassa ja maisemassa

Kuunnelma on vapaa ajan ja tilan kahleista. Se voi tapahtua missä tahansa, sen aihe voi olla mikä tahansa, mitä tahansa voi tapahtua. (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018.) Voidaan ajatella, että kuunnelman keskeisin rajoite, kuuloaistiin rajautuminen, mahdollistaa sen vapauden. Koska mitään ei nähdä, kaikki on kuviteltava ja siten kuunnelma voi käsittää mitä tahansa, minkä voi kuvitella (Hand & Traynor 2011, 105). Leinonen huomauttaa, että kuunnelma mahdollistaa hurjatkin visiot (Leinonen 2018). Koskinen muistuttaa, että kuunnelma on vapaudessaan kustannustehokas (Koskinen 2018). Toisin kuin esimerkiksi elokuvassa, kuunnelman kuvat eivät ole sitä kalliimpia, mitä suurempi poikkeus arkirealismista tehdään.

Kuunnelma on myös notkea. Saarakkalan mukaan kuunnelmassa on erityistä se, kuinka nopeasti voidaan loikata paikkojen ja aikojen välillä ja palata samassa taikaisin (Saarakkala 2018). Samaa mieltä on Esslin, joka toteaa kuunnelmaa määritellessään, että sille ominaisia ovat nopeat siirtymät ajassa ja paikassa (Esslin 1980, 144). Wallinin mukaan kuunnelmassa korostuvat runoudelle tunnusomaiset nopeat ja assosiatiiviset leikkaukset (Wallin 2018).

Lonka korostaa kuunnelmailmaisun mahdollisuutta abstraktioon. Kuunnelma voi irrottautua todellisen maailman ja realistisen ilmaisun vaatimuksista ja liikkua konkretian ja abstraktion välimaastossa vapaasti. Kuunnelmalle on ominaista taipua assosiatiivisuuteen notkeasti kuten ihmisen mieli, joka liikkuu konkreettisesta hetkestä ja tilasta muistoihin ja kuvitelmiin. Kuunnelman ajat ja tilat voivat olla päällekkäisiä tai toistensa läpäisemiä. (Lonka 2018). Wallin toteaa, että kuunnelmailmaisuus on niin tiheää, että se kerrostuu samoin kuin runo (Wallin 2018). Samanaikaisuudessaan ja kerroksellisuudessaan kuunnelman voidaan ajatella haastavan lineaarisen kerronnan rajoja.

Siltanen huomauttaa, että korvalle kuuleminen ja kuunteleminen sekoittuvat helpommin toisiinsa kuin näkeminen ja katsominen (Siltanen 2003, 224). Voidaan ajatella Siltasen tarkoittavan, että ihminen saa joka hetki osakseen visuaalisten ärsykkeiden tulvan vaikka hän ei välttämättä keskity katsomaan mitään. Suurin osa kuvallisesta stimulaatiosta jää rekisteröitymättä. Kuuleminen puolestaan lähenee kuuntelemista. Auditiivinen ärsyke rekisteröityy kenties helpommin, saa merkityksen. Siltanen argumentoi, että tämä korvan ominaisuus sekoittaa aktiivinen ja passiivinen sallisi kuulotarinoille suuremman ajallisen, paikallisen, semanttisen, dramaturgisen ja tyyllillisen liikkumavaran (Siltanen 2003, 224).

6.1.3 Kuunnelma rakentuu kuulijan mielikuvitukseen

Kuunnelmassa koko teoksen maailma on luotava kuulijan mielikuvitukseen. MacLoughlin toteaa, että radiodraamassa keskeisintä on puhutun sanan voima herättää mielikuvia. Sanat puolestaan voivat kertoa mistä tahansa, minkä kuvitella saattaa. (MacLoughlin 2001, 11.) Juuri siksi kuunnelma on otollista maaperää esimerkiksi fantasialle ja scifille, joita on tuotannollisesti haasteellista toteuttaa visuaalisiin mediumeihin (Leinonen 2018; Saarakkala 2018). Leinonen huomauttaa,

että kuunnelmassa arkikokemuksestamme poikkeavat visiot ovat aivan yhtä luontevia kuin arkisetkin (Leinonen 2018).

Saarakkala huomauttaa, että dialogin kuvailutehtävän rooli korostuu kuunnelmassa, sillä kuulija ei näe kertomusta ja siksi visuaalisen stimulaation tulee siis olla äänien lisäksi sanoissa. Hän pitää kiehtovana sitä, miten mielikuvat ja maisemat kirjoitetaan ja piilotetaan dialogiin. Visuaalisia elementtejä tehdään näkyviksi ujuttamalla esimerkiksi kuvaus tapahtumapaikasta näennäisen arkiseen keskusteluun. (Saarakkala 2018.) Myös Wallin toteaa, että kuunnelmaa kirjoittaessa muodostuu olennaisen tärkeäksi saada dialogin avulla esiin se, mitä kuulijan mielikuvituksessa näkyy (Wallin 2018). Saarakkala huomauttaa, että hahmojen puhetapa rakentaa koko kuunnelman tyyllilajia ja siten kuvailee maailmaa, jossa he elävät (Saarakkala 2018). Leinonen toteaa hänkin, että kuunnelman maailma rakentuu puhetapojen ja sanavalintojen avulla (Leinonen 2018).

Saarakkala esittää, että kuunnelman tekstissä esiintyvän kuvailun tulisi olla suggestiivista. Hän tarkoittaa, että repliikkiin valittujen sanojen on hyvä välittää haluttu mielikuva esimerkiksi maisemasta kuulijalle mahdollisimman selkeästi. Mielikuvan kirkkaus ja kolmiulotteisuus saavutetaan kirjoittamalla tarkasti mutta tiiviin vähäeleisesti. (Saarakkala 2018.) Longan mukaan kuunnelmalla on voima herättää henkiin kuvat ja tunnelmat. Onnistuneet teokset luovat tiloja, mielikuvia, ohi-kiitäviä hetkiä, unia ja kauhuja. Käsikirjoituksen kannalta tämä tarkoittaa, että kaikki kuvailun keinot on otettava käyttöön. (Lonka 2018.) MacLoughlin neuvoo pohtimaan, mitä voisi tapahtua vain radiossa tai pelkästään äänin. Sillä tavalla kirjoittaja tulee hyödyntäneeksi välinettä sille ominaisimmin tavoin. (MacLoughlin 2001, 13.) Lonka huomauttaa, että kuunnelma on kaunokirjallinen laji ja sallii tyyliä kielellistä ilmaisua sekä dialogin että parenteesien tasolla. Tärkeintä on saada välitettyä tehokkaasti se, mitä halutaan sanoa ja keinoiksi käy mikä tahansa, mikä toimii. (Lonka 2018.)

6.1.4 Kuunnelma osallistaa kuulijan

Kuunnelma on tiivis, tiheä ja minimalistinen. Vähäiseen määrään tekstiä on pakattu paljon merkitystä. (Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018.) Vacklin ja Rosenvall toteavat, että yleisö haluaa olla osallisena tarinassa

ja käyttää mielikuvitustaan. He kehottavat vaivaamaan kuulijan mielikuvittelun rajoja mieluummin liian paljon kuin liian vähän. (Vacklin & Roseval 2015, 338.) Tiivis ja tiheä ilmaisu mahdollistaa kuulijan osallistamisen, koska se jättää tilaa oivalukselle. Saarakkala tosin huomauttaa, että joskus teoksen ominaislaatu vaatii runsautta, mutta silloin tulisi huolehtia, että runsaus on harkittua ja kiinnostavaa (Saarakkala 2018).

Saarakkalan taiteellisena päämääränä on tiheä kuunnelmailmaisuus. Hänelle merkityksen tiheys edustaa korkeaa uudelleenkuunteluarvoa. Hän vertaa kuunnelmaa musiikkialbumiin, joka on lähtökohtaisesti tarkoitettu useasti kuunneltavaksi, eikä sen tarvitse avautua täydelleen ensimmäisellä tai toisellakaan kuuntelulla. (Saarakkala 2018.) Lonka puolestaan ajattelee, että kuunnelma voi lähettää musiikin dramaturgiaa ja logiikkaa myös seurattavuudeltaan (Lonka 2018). Voidaan argumentoida, että tiiviin ilmaisun mahdollistava tekstin hengittävyys, jonka puolesta Vacklin ja Rosenvall puhuvat (2015, 338), voi edistää sekä uudelleenkuunteluarvoa että toisaalta juonellisuuden hajoamista, kielen korostumista eräänlaisena musiikkina seurattavuuden kustannuksella.

Leinonen näkee tiiviyden ihanteen kahtaalla. Toisaalta keskeistä on aiheen ja näkökulman tiivis rajaaminen, toisaalta tiiviys taas on olennaisen kiteyttämistä. (Leinonen 2018.) Sekä Saarakkalalle että Leinoselle tekstin tiiviys edustaa tilaa äänelle (Saarakkala 2018; Leinonen 2018). Leinonen muistuttaa, että valmiskin kuunnelmakäsikirjoitus voi paperilla vaikuttaa vajavaiselta tai vaikealta seurata. Vasta tuotantoprosessi rikastaa käsikirjoituksen teokseksi. (Leinonen 2018.) Saarakkalan päämääränä on jättää tilaa äänen ja musiikin lisäksi myös näyttelijän ilmaisulle. Tekstin lopullinen karsiminen äänen ehdoilla tapahtuu usein vasta leikkauspöydässä, jossa käsikirjoittaja-ohjaajalle hahmottuu, että edellä kuultu kantaa merkityksiä, joita ei tarvitse puheen tasolla toistaa, vaikka käsikirjoittaessa siltä on vielä vaikuttanutkin. (Saarakkala 2018.) Myös Vacklin ja Rosenvall yhdistävät tiiviyden ja viimeistelyn. Merkitykseltään tiheä, omaleimainen ja elävä kieli syntyy vasta, kun tarinan perusrakenne on jo paikoillaan. (Vacklin & Rosenvall 2015, 337.) Voidaan kuitenkin ajatella, että aineistossa korostuva tiheän ilmaisun ihanne koskee kielen lisäksi koko kuunnelmateosta: sen sommittelua, rajausta ja rakennetta.

6.1.5 Kuunnelma tarkastelee mieltä

Esslin kirjoittaa, että ihmisen sisäinen tunne- ja mielikuvituselämä on osoittautunut erityisen otolliseksi kuvattavaksi radiotekniikan keinoin (Esslin 1980, 144). Kuunnelma mahdollistaa henkilöhahmon tutkailemisen sekä sisäisesti hahmon ajatusten että ulkoisesti hahmon tekojen ja sanojen kautta, sillä hahmolle voidaan kirjoittaa sekä sisäinen että ulkoinen ääni (Saarakkala 2018). Voidaan ajatella, että siinä missä elokuvassa ulkopuolista kertojanääntä (engl. voice over) pidetään usein vältettävänä keinona, kuunnelmassa henkilön sisäinen puhe ilmenee monimuotoisemmin ja sen keinovalikoima on laajempi. Lonka nostaa oman työnsä kannalta keskeiseksi ominaispiirteeksi kuunnelman monologimaisen luonteen (Lonka 2018). Hänelle luonteva lähtökohta on yhden ihmisen kokemus siitä todellisuudesta, missä hän elää. Koko teos avautuu päähenkilön sisäisen maailman kautta. (Lonka 2018.)

Kuunnelma puhuttelee suoraan myös kuulijan sisäistä maailmaa. MacLoughlin ohjeistaa, että kuunnelma tulisi kirjoittaa niin kuin sen tapahtumapaikka olisi yhden kuulijan mielikuvitus (MacLoughlin 2001, 13). Siltanen puolestaan kirjoittaa, että ääni-ilmaisu on viettelyn, piilotetun, alitajunnan ja herkkänahkaisuuden aluetta (Siltanen 2003, 229). Kuunnelma näyttäytyy intiiminä lajina, joka porautuu alitajuntaan ja osallistaa kuulijan.

6.1.6 Kuunnelma tehdään yhdessä

MacLoughlin uskoo, että radio on mitä suurimmassa määrin kirjoittajan medium ja nimittää korvalle kirjoittamista ”kirjoittajan ja kuulijan väliseksi juonitteluksi”, mutta korostaa myös kuunnelmanteon ryhmätyöluonnetta (MacLoughlin 2001, 13). Yhteistyön rooli painottuu myös vastauksissa, sillä kaikki viisi käsikirjoittajaa kertovat huomioivansa muun työryhmän panoksen, etenkin äänisuunnittelun, kirjoittaessaan kuunnelmatekstin eri versioita (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Leinonen arvelee, että käsikirjoittajan työpanos on noin kolmasosa lopputuloksen kokonaistymäärästä ja toteaa, että kuunnelman mullistukseen tekstistä valmiiksi teokseksi on helpointa suhtautua, kun tietää alusta asti, että lopputulos on yhteistyön tulos (Leinonen 2018). Kuunnelmaa tarkastelevat oppaat kuitenkin käsittelevät kirjoittajaa useimmiten

innokkaana yrittäjänä, joka pyrkii saamaan käsikirjoituksensa tuotantoon, eivät niinkään ammattilaisena, joka on osa työryhmää. Luultavasti syynä on kohde-ryhmä. Oppaita ostavat alalle pyrkivät, eivät sillä jo työskentelevät.

6.2 Kuunnelman kirjoittaminen

6.2.1 Monimuotoinen kohtaaus

Kuunnelman kohtaaus vertautuu sisarlajiensa kohtauksiin ja määrittyy eroavaisuuksien kautta. Lonka vertaa kuunnelman kohtausta näytelmän kohtaukseen ja toteaa kuunnelman tiiviimmäksi (Lonka 2018). Saarakkalakin toteaa samankaltaisuuden kuunnelman ja näytelmän kohtausten välillä, kummassakin tapauksessa kohtaaus on yksikkö, jossa jotakin ehtii tapahtua kokonaisena (Saarakkala 2018). Leinonen vertaa kuunnelman kohtausta elokuvakohtaukseen, mutta toteaa puolestaan elokuvan kohtauksen rajatummaksi (Leinonen 2018). Wallin näkee yhtäläisyyksiä kuunnelmakohtauksen ja novellin rakenteessa. Molemmissa lähdetään alkupisteestä, jännite nousee ja päädytään klimaksiin. (Wallin 2018.)

Haastatteluissa tulevat esiin sekä kohtauksen tekniset että sisällölliset määreet. Leinonen määrittelee kohtauksen temaattiseksi kokonaisuudeksi, jota kuunnelmassa rajaa ennen kaikkea tapahtumapaikka (Leinonen 2018). Tapahtumapaikan vaihtuessa kohtauskin vaihtuu, mutta niin kauan kuin äänellinen atmosfääri on muuttumaton, kohtaaus voi pitää sisällään useita tilanteita ja henkilökaarti voi vaihtua kokonaankin (Leinonen 2018). Leinosen näkemys poikkeaa Hosiaislumon määritelmästä, jossa kohtausta rajaavat henkilöiden esiintulo ja poistuminen (Hosiaisluma 2016, 461). Toisaalta Leinonen korostaa tapahtumapaikan ykseyttä kuten Hosiaislumakin (2016, 461). Kiinnostavasti Leinonen huomauttaa, ettei kohtauksen rajausta ole lopullisessa teoksessa aina kirjoittajan käsialaa, vaan äänisuunnittelijalla ja ohjaajalla on niiden sommittelussa suuri rooli (Leinonen 2018). Koskinen ja Saarakkala puolestaan määrittelevät kuunnelmakohdasta sisällön kautta. Kukin kohtaaus käsittelee alusta joko loppuun tai johonkin taitepisteeseen tietyn asian. (Koskinen 2018; Saarakkala 2018.) Wallin pitää tärkeänä, että kullakin kohtauksella on jännitteinen kaari (Wallin 2018). Samoin ajattelee Vacklin, joka korostaa, että jokaisen kohtauksen tulisi merkitä käännettä tarinassa (Vacklin & Rosenvall 2015, 85).

Lonka sivuuttaa omassa työssään kohtausten käsitteen kokonaan. Hän argumentoi, että kuunnelman ajattelevien kohtausten vaikeutuu, jos samassa tilanteessa on läsnä eri aikatasoja ja todellisuuden tasoja, ja puhuu siksi mieluummin tilanteista ja tilannejatkumoista. (Lonka 2018.) Longan tilanne vaikuttaa olevan sukua Järvikallan näyttämölliselle tilanteelle. Järvikallan tilanne on jännitteinen hetki, joka kommunikoi mahdollisimman merkityksellisellä tavalla yleisön kanssa ja virittää kokijat kokemuksen ajaksi arjen yläpuolelle (Järvikallas 2012, 74). Voidaan siis ajatella, että tilannetta eivät sido samat vaatimukset ajan ja paikan ykseydestä kuin kohtausta, vaan se on pikemminkin muotoutuva sisällöllinen elementti tai lähtökohta. Todetaan, että tulokulmat kuunnelman kohtaukseen ovat moninaisia, eikä valmista vastausta ole. Kohtaus tai tilanne näyttäytyy työvälineenä tai mittayksikkönä, jota eri kirjoittajat hyödyntävät erilaisin tavoin.

6.2.2 Aloitus on kutsu ja kuunteluohje

Lonka ehdottaa, että kuunnelman aloitus on eräänlainen kuunteluohje, joka esittelee teoksen kerrontatavat ja tyyliä. Se on kuulijan ja teoksen (tekijöiden) välinen sopimus siitä, mitä on odotettavissa. (Lonka 2018.) Longan ajatus kuunteluohjeesta keskustelee Handin ja Traynorin näkemyksen kanssa. Heidän mukaansa onnistunut aloitus on kuin houkutteleva kutsu, joka vihjaa, mistä teoksessa on kysymys (Hand & Traynor 2011, 117). Lonka huomauttaa kuitenkin, että joskus teoksen kannalta parasta voi olla rikkoa sopimus ja yllättää kuuntelemaan houkuteltu kuulija (Lonka 2018).

Leinonen ja Saarakkala esittävät, että tehokas aloitus vie kuulijan suoraan keskelle tapahtumia (Leinonen 2018; Saarakkala 2018). Myös MacLoughlin korostaa jännitteistä, tarttuvaa alkua, joka imaisee kuulijan heti mukaansa. Hän muistuttaa, että kuulija ei välttämättä ole lähtökohtaisesti sitoutunut kuuntelemaan kuunnelmaa. Siksi huomio on saatava nopeasti ennen kuin vastaanottaja keksii parempaa tekemistä. (MacLoughlin 2001, 22-26.) Koskinen toteaa saman ja ehdottaa, että kuulijan huomio voidaan pohjimmiltaan saada joko henkilöiden tai tarinan asetelman avulla (Koskinen 2018).

MacLoughlin puolestaan tarjoaa kuulijan kiinnittymispisteeksi yllättävää, samastuttavaa tai jännitteistä alkua (2001, 25-26). Sekä kuulijan yllättämisessä että jännitteisen aloituksen sommittelemisessa on kyse odotuksen luomisesta, jonka teho perustuu siihen, että kuulija haluaa tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu (Esslin 1980, 48). Koskinen tutkii samoja maastoja ajatellessaan tarinan asetelmaa kiinnostavana lähtöpisteenä kuuntelulle. Onnistunut alkuasetelma herättää kuulijan mielenkiinnon avointen kysymysten kautta. (Koskinen 2018.) Leinonen puolestaan pohtii yllättävän alun mahdollisuuksia etenkin genrekunnennelmassa ja toteaa, että joskus kuulija on tehokkainta viedä suoraan sfääreihin (Leinonen 2018). MacLoughlinin samastuttavuus taas keskustelee Koskisen henkilölähtöisen aloituksen kanssa. Sekä Koskinen että MacLoughlin toteavat, että henkilöiden tai käsillä olevan tilanteen tunnistettavuus synnyttää kuulijalle tarttumapintaa (Koskinen 2018; MacLoughlin 2001, 25).

Saarakkala muistuttaa, että kirjoittajan pitäisi ennen kaikkea kunnioittaa teoksen ominta muotoa, vaikka se tarkoittaisi, ettei kunnennelma ala tapahtumien keskeltä (Saarakkala 2018). Koskisen näkemys on myötäsukainen: teoksen aihe määrittää sopivinta aloitustapaa (Koskinen 2018). Leinonen puolestaan toteaa, että taustoittava aloitus on joskus tarpeen, etenkin jos kunnennelman genre on yleisölle vieras (Leinonen 2018). Hand ja Traynor esittelevät mahdollisina aloittamisen tapoina draamallisesti kutkuttavaa asetelmaa, kuten Koskinen ja MacLoughlinkin, mutta toisaalta voimakasta tunnelmaa ja lyyristä kieltä (Hand & Traynor 2011, 116-119). Esimerkiksi he ottavat Dylan Thomasin kunnennelman Maitometsässä (Under Milk Wood) vuodelta 1954, jonka voidaan ajatella olevan mainio esimerkki teoksen omalakisuu den kunnioittamisesta jo aloituksessa.

6.2.3 Jännite virittyy odotuksen varaan

Leinonen puhuu kitkasta, joka voi olla henkilöiden sisällä tai heidän välillään ja joka kuljettaa kohtausta tai paljastaa henkilöiden keskinäiset suhteet, joskus molempia samaan aikaan. (Leinonen 2018.) Leinosen ajatus resonoi konfliktin käsitteen kanssa. Rosenvall toteaa, että konflikti on perusristiriita päähenkilön ja vastustajan välillä ja siten erottamaton osa draamaa ja sen dynamiikan alkulähde (Vacklin & Rosenvall 2015, 219). Rosenvall huomauttaa, että henkilöiden välinen

konflikti on draaman tavallisin konfliktityyppi, jossa henkilöiden edut ja näkemykset menevät ristiin ja aiheuttavat kriisitilanteita, mutta kuten Leinonenkin, Rosenvall huomioi, että vastustaja voi olla ulkopuolisen antagonistin sijaan tai ohella päähenkilön sisällä, jolloin puhutaan sisäisestä konfliktista (Vacklin & Rosenvall 2015, 221). Rosenvall huomauttaa, että sisäinen ristiriita on erityisen tyypillinen keino komediassa (2015, 221), mikä pitäneeikin paikkansa, mutta voidaan argumentoida, että päähenkilön motivoitu sisäinen konflikti kohottaa mitä tahansa draamatekstiä. Esimerkiksi Shakespearen Hamlet jäisi ohueksi ilman päähenkilön sisäistä kamppailua vaikean ulkoisen tilanteen puristuksessa.

Leinonen ehdottaa, että jokaisella kohtauksella tulee olla tähtäyspiste, jota kohti kuulija kuuntelee. Odotus tulevasta käänteestä rakentaa jännitettä herättämällä kuulijan uteliaisuuden. (Leinonen 2018.) Samankaltaisten ajatusten äärellä on Esslin, jonka mukaan jännitteessä on pohjimmiltaan kysymys siitä, että vastaanottajalla on jotakin odotettavaa. Erilaisia tähtäyspisteitä voi ilmentää kysymyksin: Mitä tapahtuu kohta? Tiedän mitä tapahtuu, mutta miten se tapahtuu? Miten henkilö X reagoi tapahtumaan? Mitä oikeastaan näen tapahtuvan? Mikä on tapahtumien välinen yhteys? Esslin korostaa, että jokaisen draaman täytyy pystyä herättämään vastaanottajissa keskeinen kysymyksensä jo varhain, jotta yleisö voi suhteuttaa todistamansa tapahtumat siihen ja jotta jännite pääsee siten muodostumaan. (Esslin 1980, 48.)

Toiseksi keskeiseksi tavaksi ylläpitää jännitettä Leinonen mainitsee henkilön psykologisen muutoksen tarinan aikana. Hän toteaa jännitteen syntyvän siitä, kun henkilöt ovat menossa jotakin kohti ja se välittyy tarinasta. (Leinonen 2018.) Leinosen ja Esslinin samansuuntaisia ajatuksia odotushorisontista voidaan soveltaa laajemmallekin, koko draaman mittaiselle kaarelle, koskemaan henkilönkehitystä. Kun tarkastellaan yksittäistä kohtausta tai tilannetta, aktivoituu Esslinin kysymys siitä, mitä tapahtuu kohta (Esslin 1980, 48), mutta henkilöä tarkastellessa kysymys laajenee. Miten päähenkilön käy? Saako hän haluamansa? Voidaan väittää, että usein Esslinin mainitsema draaman keskeinen kysymys (1980, 48) koskee juuri henkilöä ja hänen kohtaloaan. Koskinen puolestaan huomauttaa, että sarjamuoto tuottaa rajoitteita hahmonkehitykselle. Komediallinen sarjakuunnelma tulee lähelle sitcomia, joissa hahmojen hauskuus perustuu henkilöhahmojen ennakoitavuudelle. (Koskinen 2018.) Sitcom-henkisessä sarjakuunnelmassa

hahmon muutos ei olekaan käyttökelpoinen jännitteen luomisen tapa, mutta voidaan argumentoida, että Leinosen ja Esslinin ajatukset odotuksen luomisesta pätevät komediassakin. Koskinen toteaa, että hauskaa on, kun tunnistettava hahmo toimii yllättävästi mutta loogisesti oman tuttuutensa rajoissa (Koskinen 2018). Odotushorisontti kehkeytyykin Esslinin toisen kysymyksen ympärille: Tiedän mitä tapahtuu, mutta miten se tapahtuu (Esslin 1980, 48)? Kohta henkilö möhlää itsensä, mutta miten?

Koskinen luo jännitettä panostamalla kohtausten loppuihin. Loppunousut sitouttavat kuulijan jännittämään, mitä seuraavaksi tapahtuu. Koskinen määrittää tähtäyspisteitä paitsi kohtausten sisälle myös erityisesti niiden väleille, yllättävästä käänteestä yllättävään käänteeseen. (Koskinen 2018.) Koskinen painottaa käänteiden roolia jännitteen syntymisessä (2018), mutta Esslin ei laske juonelliselle tapahtumiselle paljonkaan painoarvoa, vaan huomauttaa, että jo pelkkä kauneus tai toistuva teema riittää ylläpitämään yleisön mielenkiintoa, jos toteutus on tarpeeksi vaikuttava (1980, 47-48).

Saarakkala samastaa teoksen rytmin sen jännitteeseen. Molemmat syntyvät, kun kuunnelmasta on poistettu kaikki ylimääräinen, turha toisto ja selittely. Hän huomauttaa, että vaikka kirjoittaja voi vaikuttaa valmiin teoksen rytmiin, varsinaisesti rytmi syntyy vasta kuunnelmaa leikatessa. (Saarakkala 2018.) Kuten Saarakkalanakin Leinonen muistuttaa, että kirjoittajan on jatkuvasti otettava huomioon, että valmis kuunnelma on enemmän kuin pelkkä teksti (Leinonen 2018).

Lonka sitä vastoin näkee rytmin tärkeänä osana kuunnelman kirjoittamista. Kirjoittaminen on repliikkien ja tilanteiden sommittelemista suhteessa toisiinsa, siis rytmin luomista. (Lonka 2018.) Leinonen ja Wallin puhuvat dynaamisen rytmin puolesta. Leinonen kiinnittää huomiota kohtausten vaihteleviin laajuuksiin, Wallin puolestaan huolehtii kohtausten rakenteellisesta variaatiosta. (Leinonen 2018; Wallin 2018.) Esslin on samalla agendalla ja penää jatkuvia tempon- ja rytminvaihteluja, sillä ”kaikkalainen yksitoikkoisuus tappaa yleisön kiinnostuksen ja vaiuttaa sen ikävystymisen uneen” (Esslin 1980, 47).

6.2.4 Erottuva henkilö ja moniääninen henkilögalleria

Longan näkökulma henkilöön keskustelelee Kirsi Porkan näkemysten kanssa kahdessakin suhteessa. Kuten Porkkakin (2012, 56) Lonka ajattelee, että hahmoa ei niinkään rakenneta kuin opitaan tuntemaan. Toisekseen Lonka näkee Porkan tavoin hahmoon tutustumisen prosessina, jossa vähä vähältä paljastuu uutta. (Lonka 2018.) Tässä on tehtävä ero Hortoniin, joka ajattelee, että henkilö ei pelkästään synny prosessin kautta vaan on prosessi. Hän tarkoittaa, että henkilö on kautta tekstin moniääninen ja jatkuvassa joksikin tulemisen tilassa pikemminkin kuin staattinen ja tarkkarajaisesti määritelty. (Horton 1994, 28-30.) Lonka korostaa, että erilaiset tapahtumapaikat nostattavat ja mahdollistavat henkilöissä erilaisia puolia (Lonka 2018). Voidaan ajatella, että tässä hän tulee liki Hortonin ajatusta henkilöstä keskeneräisenä prosessina, jossa tilanteesta ja kontekstista riippuen erilaiset äänet ja diskurssit kamppailevat. Vastaavasti lähellä on Vacklinin näkemys siitä, että kirjoittajan tehtävä ei ole tuomita tai tulkita henkilöä jonkinlaiseksi vastaanottajan puolesta vaan antaa yleisön tehdä henkilöstä omat johtopäätöksensä (Vacklin 2015, 15). Voidaan ajatella, että pohjimmiltaan kuunnelman henkilön luominen muistuttaa minkä tahansa draaman lajin henkilön luomista. Kuunnelmassa painottuu pikemminkin henkilögallerian sommittelu.

Jos henkilö opitaankin tuntemaan, henkilögalleria rakennetaan. Tärkeäksi lähtökohdaksi nousee (ihmis)äänten monipuolisuuden varmistaminen. Koska korvan erottelukyky on rajallinen, jo kirjoitettaessa on otettava huomioon kuunnelman henkilöiden ikä ja sukupuoli sekä määrä (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). MacLoughlin kehottaa kirjoittajaa pitämään kuunnelman henkilögallerian suppeana, koska suuri määrä henkilöitä sekoittuu kuulijan mielessä. Vaarana on myös, että jos henkilöitä on liikaa, kuulija unohtaa ne henkilöt, jotka eivät ole äänessä. (MacLoughlin 2001, 76.) Kirjoittajan vastuulla on huolehtia, että kuulijalla on mahdollisuus erottaa puhujat toisistaan, mutta Saarakkala painottaa myös ohjaajan tekemän castingin merkitystä kuunnelman onnistumiselle. Saarakkala pyrkii valitsemaan näyttelijät, joiden äänet ovat keskenään mahdollisimman erilaiset. Toisaalta henkilöiden ero syntyy osaltaan näyttelijöille ominaisen ilmaisun eroista. (Saarakkala 2018.)

Henkilöiden erottumista voidaan edesauttaa myös erilaisten murreilmaisujen, puherekisterien tai sanastojen avulla (Leinonen 2018; Koskinen 2018; Wallin 2018). Koskinen kytkee henkilön ja puheen erottamattomasti toisiinsa. Replikointi on väline, jonka avulla kullekin hahmolle luodaan uskottavan karaktääri. Henkilöiden omaleimaiset puhetavat luovat paitsi persoonan, myös todentuntuisen maailman, jossa tarina tapahtuu. (Koskinen 2018). Davisin mukaan henkilön puheeseen vaikuttavat henkilökohtaisten piirteiden lisäksi ainakin kotiseutu, luokka, koulutus ja ammatti (Davis 1998, 10). Lisäksi kuka tahansa voi korjata sanomisiaan lennosta, keskeyttää, puhua päälle, täydentää lauseita toisen puolesta tai tukeutua erikoisalan jargoniin (Davis 1998, 3-9). Saarakkala kokee, että henkilöiden puhetapojen pakottaminen erilaisiksi tuntuu vieraalta. Hän suosiikin henkilöiden puheen tarkastelemista tyyllilajin näkökulmasta. (Saarakkala 2018.) Henkilöt voivat erottua toisistaan puheen avulla dramaattisestikin, mutta aina se ei ole teokselle edullista. Toisten kuunnelmien maailmaan sopivat lyyriset repliikit, kun taas toisissa puhutaan arkikieltä (Wallin 2018).

Henkilöiden selkeä erottuminen auttaa paitsi hahmottamaan, kuka kulloinkin on äänessä, se helpottaa myös kuunnelman tapahtumien seuraamista. Koskinen mainitsee, että eräs tapa edesauttaa tarinan seuraamista on hyödyntää monipuolista henkilögalleriaa (Koskinen 2018). Jos joku hahmoista selostaa asian, jonka kirjoittaja arvelee olevan liian monimutkainen kuulijalle, voidaan kirjoittaa toinen hahmo kysymään asiasta ensimmäiseltä. Koskinen nimittää tekniikkaa Holmes ja Watson -asetelmaksi. Hitaamman hahmon avulla kuulija tuodaan ajan tasalle loukkaamatta tarinan sisäistä logiikkaa. (Koskinen 2018.) Myös Wallin huolehtii tekstin seurattavuudesta varmistamalla, että se on sisäisesti eheä. Kaikki, mitä tarinan maailmassa on, tulee olla sisältä päin johdonmukaista. (Wallin 2018.) Kallio painottaa teoksen omalakisuuutta toteamalla, että taideteoksessa kaiken tulee olla loogisessa järjestyksessä, ehjää ja toimivaa, sillä teos on kuin elävä olento ja oma maailmansa (Kallio 2003, 87).

Lonka huomauttaa, että henkilöiden erottuminen toisistaan ja juonen seurattavuus ovat olennaisia kysymyksiä perinteiseen draamakerrontaan nojaavissa teoksissa, mutta kaikki kuunnelmat eivät käsittele henkilöhahmoa persoonana, jonka muutosta on onnistuttava seuraamaan. Lonka ehdottaa, että henkilön funk-

tio voi olla esimerkiksi välittää tunnelmia tai muistoja. (Lonka 2018.) Vacklin toteaa, että taustahenkilöt eli statistit voivat olla elävää lavastusta, jonka tehtävä on luoda tunnelmaa ilman varsinaista vaikutusta juoneen (Vacklin & Rosenvall (2015, 54). Lonka kuitenkin näkee asian laajemmin. Myös keskeinen henkilö voi ottaa roolin, jossa hänen tehtävänsä on kommunikoida sisäistä maisemaansa juonen kustannuksella. Lonka luottaa kuulijan assosiaatiokenttään ja kykyyn kuvitella tarina vähäisistäkin vihjeistä. Siten juonellinen seurattavuus muuttuu epäolennaiseksi ja kuuntelukokemuksessa korostuu toisenlainen seurattavuus: musiikin seurattavuus. (Lonka 2018.)

Leinonen katsoo, että pohjimmiltaan henkilögalleria rakennetaan tarinan tarpeisiin. Kun on selvillä, millainen tarina halutaan kertoa, aletaan pohtia, millaisia henkilöitä se tarvitsee toteutuakseen parhaalla mahdollisella tavalla. Leinonen tunnustelee kenen kautta tarina kannattaa kertoa ja kun päähenkilö on valittu, muut henkilöt muodostuvat suhteessa häneen. (Leinonen 2018.) Leinosen metodi keskustelee Vacklinin ajatusten kanssa. Kuten Leinonen, hän kehottaa katsomaan tarinaa ja pohtimaan, millaisia henkilöitä tarina vaatii. Vacklin huomauttaa, että sivuhenkilöt luovat konflikteja, jotka puolestaan tuovat esiin päähenkilön luonteen. Sivuhenkilöiden tehtävä on paitsi paljastaa päähenkilö myös rakentaa tarinaa ja teemaa. (Vacklin & Rosenvall 2015, 53-54.) Leinonen hyödyntää henkilöitä tarinan rakennuspalikoina sijoittamalla kunkin henkilön niihin kohtauksiin, joissa heillä on mahdollisuus erottua ja toisaalta olla tarinankuljetuksen kannalta merkityksellisiä (Leinonen 2018).

6.2.5 Dialogin tehtävät

Saarakkala nimeää kuunnelman dialogille kolme tehtävää: 1) emotionaalinen tehtävä, 2) informaatiotehtävä ja 3) kuvailutehtävä. Kuulijalle tulee siis selvittää yksittäisen kohtauksen (tai koko kuunnelman) dialogista se, mitä henkilöiden välillä emotionaalisesti tapahtuu, juonen seuraamista varten tarvittava tieto ja välittyä mielikuva esimerkiksi siitä, miltä tapahtumapaikka tai henkilöt näyttävät. (Saarakkala 2018.) Koskinen lisää dialogin tehtäviin juonen kuljettamisen, johon tosin Saarakkalakin informaatiotehtävän yhteydessä viittaa. Hän korostaa, että kunkin tilanteen pitäisi saada aikaan muita tilanteita. Koskinen tunnistaa lisäksi infor-

maatiotehtävän, mutta siinä missä Saarakkala painottaa henkilöiden välistä tapahtumista, Koskinen keskittyy siihen, mitä dialogi paljastaa henkilöiden luonteesta ja asenteista. Koskinen hyödyntää dialogia myös komedian tuottamisen keinona. (Koskinen 2018.) Vacklin puolestaan nimeää dialogin tärkeimmiksi tehtäviksi tarinan edistämisen, tiedon välittämisen ja juonen eteenpäin viemisen (Vacklin & Rosenvall 2015, 111). Ei käy ilmi, miten tässä tapauksessa tarinan edistäminen ja juonen eteenpäinvieminen eroavat toisistaan. Huomionarvoista on myös se, ettei Vacklin anna dialogille kuvailevaa funktiota. Se korostaa kuunnelmadialogin eroa esimerkiksi elokuvan dialogiin, jossa kuvailulle ei ole vastaavaa tarvetta. Voidaan kuitenkin todeta Saarakkalan, Koskisen ja Vacklinin olevan yhtä mieltä siitä, että tiedon välittäminen on dialogin keskeinen rooli.

Saarakkala toteaa, että ensisijaisesti dialogi kuvaa ihmissuhdetta puhujien välillä. Kysymys on siitä, mitä heidän välillään tapahtuu. Hän muistuttaa, että se, mitä henkilöhahmot varsinaisesti sanovat ei välttämättä paljasta suoraan, mistä heidän vuorovaikutuksessaan on todella kyse. (Saarakkala 2018.) Hosiaislouma toteaa, että dialogi paljastaa henkilöt (Hosiaislouma 2016, 149), mutta paljastumisen voidaan katsoa tapahtuvan yhtä lailla ellei pääasiassa alatekstin tasolla. Leinonen huomauttaa, että henkilöt esittävät itsensä dialogin kautta esimerkiksi keskustelemalla itselleen tärkeistä asioista (Leinonen 2018). Saarakkala huomauttaa, että monologi puolestaan on erityisen otollinen väline kuvaamaan sitä minkä henkilö näkee ja miltä hänestä tuntuu (Saarakkala 2018). Dialogin avulla voidaan Leinosen mukaan edistää tarinaa ja ilmaista paljon pienessä tilassa, mutta monologia Leinonen luonnehtii pikemminkin hitaaksi, tunnelmoivaksi (Leinonen 2018).

Lonka on kiinnostunut siitä, miten ihmiset puhuvat, mutta huomauttaa, että todellinen puhe on irrationaalista ja summittaista. Niin sanottu realistinen replikointi on sopimuksenvaraista, eikä jatkuvasti keskeytyvä ihmistenvälinen arkipuhe muistuta sitä. (Lonka 2018.) Vacklin on samaa mieltä ja toteaa, että dialogi ei ole puhetta, vaan se vain esittää puhetta ja todellinen elävä puhe on sille vasta raaka-ainetta (Vacklin & Rosenvall 2015, 112). Myös Davis toteaa, että dialogi on fiktiivistä puhetta, mutta korostaa, että on tärkeää ymmärtää, miten todelliset keskustelut toimivat ennen kuin ryhtyy käsikirjoituksen laatimiseen (Davis 1998, 3). Wal-

lin puolestaan muistuttaa, että replikoinnin uskottavuuden vaatimusta ei tule ymmärtää niin, että puheen pitäisi olla realistista suhteessa siihen, miten ihmiset todella puhuvat. Olennaista on ainoastaan se, että replikointi on uskottavaa kuunnelman omassa maailmassa. (Wallin 2018.) Davis viittaa samaan asiaan puhuessaan tyylin yhtenäisyydestä. Hänestä kukin käsikirjoitus edustaa tietynlaista maailmaa, jossa voi tapahtua tietynlaisia asioita ja joissa myös dialogille ovat mahdollista tietynlaiset asiat. Dialogin ei tarvitse olla realistista, mutta sen tulee olla tyyliiltään yhtenäistä. (Davis 1998, 69-70.)

6.2.6 Intuitiivinen alateksti

Haastatteluvastauksissa alatekstin intuitiivinen syntyminen korostuu (Koskinen 2018; Leinonen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Tekstinalaisen merkityksen olemuksesta tai sen luomisesta on vaikea puhua suoraan. Alateksti vetää puoleensa vertauksia. Leinonen puhuu pingiksen pelaamisesta, Koskinen räsymattojen kutomisesta (Leinonen 2018; Koskinen 2018). Molemmat ovat saman asian äärellä: toinen merkityksen taso tiheyyden repliikkien konkretian alle.

Hosiaisloman mukaan alateksti on piilotettu merkitys tekstin primäärimerkityksen takana (Hosiaisloma 2016, 878). Voidaan kuitenkin ajatella, ettei primäärimerkityksellä tässä yhteydessä tarkoiteta tekstin tulkinnallisesti tärkeintä merkitystä, vaan sitä merkitystä, joka on ensisijaisesti luettavissa tekstin pintatasosta. Wallin korostaa, että pinnanalainen tapahtuminen on kuunnelmassa tärkeintä, sillä ilman sitä jännitettä ei ole (Wallin 2018). Leinonen on samaa mieltä ja huomauttaa, että repliikin pintatason sijaan kuunnelmassa korostuu se, mitä jää aistittavaksi, oletettavaksi (Leinonen 2018). Henkilöiden väliset suhteet eivät välttämättä käy sellaisinaan ilmi dialogista, vaan pikemminkin henkilöiden asenteista toisiaan kohtaan (Saarakkala 2018; Wallin 2018). Sen sijaan ohipuhumiset ja lip-sahdukset paljastavat hahmojen välisistä suhteista paljon (Wallin 2018).

Saarakkala kertoo luovansa alatekstiä eläytymällä henkilöiden tilanteeseen ja persoonaan ja kuvittelemalla, mitä henkilöt ajattelevat ja miltä heistä tuntuu (Saarakkala 2018). Myös Seger lähtee liikkeelle henkilöstä. Alateksti kytkeytyy henki-

löiden motiiveihin. Se edustaa henkilöiden ääneen lausumattomia aikeita, epävarmuuksia, tunteita, ajatuksia ja totuuksia. (Seger 2011, 2-3.) Ymmärtämällä henkilöiden sisäistä elämää päästään käsiksi alatekstiin, siihen, mitä henkilöt välttävät sanomasta ja toisaalta siihen, mitä he sen sijaan sanovat (Saarakkala 2018). Koskinen muistuttaa, että koska henkilöiden repliikit ristivalottavat toisiinsa, kuulijan on mahdollista haravoida totuus esiin niiden väleistä (Koskinen 2018). Voidaankin ajatella, että toisaalta alateksti mahdollistaa kuulijalle henkilöiden motiivien hahmottamisen ja toisaalta motiivien hahmottaminen edesauttaa alatekstin ymmärtämistä.

Leinosen mukaan alatekstiä luodaan keskustelun poukkoilun, keskeytymisen ja väärille urille ajautumisen avulla. Konkreettisesti tulkinnallista varaa jää, kun alussa pulputetusta dialogista karsitaan selittelevyys ja jäljelle jää vain tarinan kannalta oleellinen aines. (Leinonen 2018.) Wallin kertoo vastaavasti alatekstin syntyvän aukkojen kautta ja selittämistä välttämällä (Wallin 2018). Kiinnostavasti Seger ei puutu henkilöön eläytymiseen tai tekstin karsimiseen selittelystä lainkaan, vaan ehdottaa alatekstin synnyttämiseksi pikkutarkkoja, teknisiä keinoja. Hän kirjoittaa esimerkiksi vertausten, vihjausten ja keskeytysten käytöstä (Seger 2011, 55-58) ja toisaalta innuendosta ja kaksoismerkitysten luomisesta (2011, esim. 63-66). Väärinymmärryksistä Seger ja Leinonen kuitenkin löytävät yhteistä pintaa. Leinonen huomauttaa, että ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa kuvaannollinen pallo katoaa usein, eivätkä henkilöt ymmärrä toistensa aikeita oikein tai ollenkaan (Leinonen 2018). Seger avaa väärintulkitun alatekstin hyödyntämistä lukuisin esimerkein. Tiivistäen voidaan sanoa, että tehokasta draamaa saadaan aikaiseksi silloin, kun henkilö tulkitsee toisen henkilön perimmäisen tarkoituksen väärin ja testaa kuvitelmaansa esittämällä väärän käsityksensä ääneen (Seger 2011, 58-60).

6.2.7 Minimalistinen parenteesi

Huomionarvoista on, että kuunnelman tekemiseen keskittynyt kirjallisuus ei juurikaan ota kantaa parenteesien kirjoittamisen taitoon, vaikka haastatteluissa niiden rooli korostuu. Osittain selittävänä tekijänä voidaan pitää sitä, että haastattelukysymykset koskettavat aihetta suoraan. Siitä huolimatta vastauksista kuuluu, että kirjoittajat ovat pohtineet parenteesien muotoa ja tarkoitusta perinpohjaisesti.

Longan mukaan kuunnelmatekstin parenteeseihin voi kirjoittaa mitä vain, mikä synnyttää teoksen maailmaa. Hän kehottaa kirjoittamaan parenteesin silloin, kun ilman sitä jotakin katoaa tai joutuu peruuttamattomasti hukkaan. Suorat toteutusohjeet Lonka jättää kuitenkin kirjoittamatta. Parenteesit voivat olla runollisia yrityksiä sanallistaa tiettyä tunnelmaa ja maailmaa eksaktien ilmaisujen puuttuessa, eikä konkreettisuus välttämättä olekaan parenteesiohjeen suurin arvo. (Lonka 2018.) Ajatus on ristiriidassa sen kanssa, mitä Seger kirjoittaa elokuvan toiminnan kuvauksesta. Hän korostaa konkreettisten eleiden ja yksityiskohtien käyttöä. (Seger 2011, 84.) Se mitä käsikirjoituksessa lukee, se ruudulla nähdään. Seger kuitenkin näkee toiminnan kuvauksen osana alatekstiä (2011, esim. 83-85) ja voidaan argumentoida, että siinä Seger ja Lonka ovat yhtä mieltä. Niin Lonka kuin Segerkin synnyttävät parenteesien avulla teoksen maailmaa.

Leinonen ja Lappalainen koettavat päästä mahdollisimman pitkälle pelkällä dialogilla ja pitää ympäristöä kuvaavat äänet minimissä. Poikkeuksen muodostavat kuitenkin maailmaa rakentavat äänet. Leinonen perustelee valintaa lajityypillä. Arkirealismistamme poikkeavat teknologiset ja futuristiset äänet antavat virikkeitä ohjaajalle ja äänisuunnittelijalle ja auttavat heitä hahmottamaan, millaisessa maailmassa tarina tapahtuu. Parenteesi voidaan muotoilla niin, että se on ehdotuksen tai kehotuksen muodossa pikemminkin kuin määräys. Pyrkimys on antaa äänisuunnittelijalle ja ohjaajalle tilaa tehdä omat taiteelliset ratkaisunsa kuitenkin kommunikoiden, millaista äänimaisemaa kirjoittajat ovat ajatelleet. (Leinonen 2018.) MacLoughlin viistää aihetta näkökulmasta, jota haastatteluvastauksissa ei kosketeta lainkaan. Hän ohjeistaa kirjoittajaa antamaan näyttelijälle ohjeita vain silloin, kun haluttu sävy ei käy ilmi kontekstista (MacLoughlin 2001, 62). MacLoughlin tarkoittaa tulkitsemisohjeita repliikin yhteydessä, esimerkiksi ”huvittuneena” tai pidempiä henkilön asenteen- tai motivaationkuvauksia parenteeseissa. Koska asia ei tule haastatteluissa esiin, mitään varmaa ei voida todeta, mutta voidaan uumoilla, että näyttelijöiden ohjeistaminen käsikirjoituksessa ei ole meillä juurikaan tapana.

Koskinen merkitsee parenteeseihin ainoastaan juonenkuljetuksen kannalta välttämättömät äänet ja jättää äänisuunnittelijan tulkittavaksi ja harkittavaksi ilmeiset

dialogista pääteltävissä olevat taustääänet kuten ovenkolahdukset tai auton hurrin. (Koskinen 2018.) Wallin pyrkii kirjoittamaan vain sellaisia ääniohjeita, jotka ovat välttämättömiä tekstin rakenteen, rytmin tai maailman rakentumisen kannalta (Wallin 2018). Saarakkalan tapauksessa kirjoittamisen liudentuminen ohjaamiseen mahdollistavat sen, ettei kaikkea edes tarvitse kirjoittaa käsikirjoitukseen (Saarakkala 2018). Kukaan haastateltavista ei tunnusta runsasta parenteesinkäyttöä ja vain Lonka toteaa parenteeseilla olevan kommunikatiivisen funktion lisäksi myös kaunokirjallisia arvoja. Hosiaislouman mukaan parenteesien käyttö alkoi lisääntyä jo valistusaikana ja realismin kauden myötä lukuohjeet ainoastaan tarkentuivat (Hosiaislouma 2016, 687), joten voidaan todeta, että tällainen niukuuden estetiikka on verrattain uusi ilmiö.

6.3 Konseptuaalisia ja intuitiivisia menetelmiä

Longan mukaan rakentaminen ei ole kirjoittamiselle soveltuva analogia. Hänelle kirjoittaminen ei ole pääasiassa tietoista ja huolella suunniteltua työskentelyä, vaan pikemminkin heittäytymistä kaaoksen vietäväksi. (Lonka 2018.) Vacklin mukaan Hollywood-käsikirjoittaja Corey Mandellia todetessaan, että karkeasti ottaen kirjoittajat jakautuvat konseptuaalisiin ja intuitiivisiin kirjoittajiin. Konseptuaalisille kirjoittajille rakennelähtöinen ja analyttinen kirjoittamisen tapa on luontainen, kun taas intuitiiviset kirjoittajat keskittyvät autenttiseen emotionaaliseen kokemukseen. (Vacklin & Rosenvall 2015, 272.) Voidaan argumentoida, että Longan työtapana on luonteeltaan intuitiivinen. Prosessi etenee kaaoksesta järjestykseen.

Lonka hyödyntää kirjoittamisprosessinsa alkuvaiheessa saturaatiomenetelmää. Hän kerryttää materiaalia teosta varten, kunnes enempää ei enää kehkeydy tai kunnes alkaa tuntua, että on aika siirtyä seuraavaan vaiheeseen. Lonka etenee versio versiolta kohti teoskoherenssia, mutta palaa silti kunkin version kohdalla alun kaaokseen, teoksen maailman tunnustelemiseen. (Lonka 2018.) Longan prosessi muistuttaa Parkkisen luomistapaa siinä suhteessa, että se on iteratiivinen. Parkkisen prosessissa toistuvat rajausta ja taustatutkimus (Parkkinen 2012, 310-311), Lonka taas palaa aina teoksen perimmäiseen tunnelmaan. Pohdittaessa teoksen sisäistä koherenssia Lonka kehottaa olemaan rehellinen sille, että

kaikki, minkä tekstissä haluaisi pitää, ei välttämättä ole teoksen päämäärien mukaista. Hän hyödyntää omassa työssään aihekoherenttiutta. (Lonka 2018.) Leinonen puolestaan soveltaa aihekoherenttiutta pohtimalla, mitä tarina tarvitsee tulakseen kerrotuksi halutulla tavalla ja poistamalla sellaisen aineksen, joka ei ole tarinan tavoitteiden mukaista. (Leinonen 2018.) Voidaan katsoa, että Davisin vaatimus tyylin yhtenäisyydestä keskustelee aihekoherenssin konseptin kanssa (Davis 1998, 69-70.) Käsikirjoituksessa ei tule olla kokonaisuuteen kuulumattomia rönsyjä sisällön tai tyylin saralla.

Leinonen luonnehtii itseään visuaaliseksi kirjoittajaksi, joka näkee kirjoittaessaan elokuvamaisia kohtauksia. Koska kohtausten visuaalinen ja tilallinen hahmottaminen on hänelle helppoa, hän kuvittelee kohtauksen mielessään ja miettii, millaisia ääniä syntyy esimerkiksi henkilöiden toiminnasta tai ympäristön tapahtumista. (Leinonen 2018.) Myös Wallinin kirjoittamisessa korostuvat kuvallisuus ja tilallisuus. Kuten Lonka, hän painottaa, että kirjoittamisprosessin alkuvaiheessa ei-tietäminen on otollista ja rakenteellisen ja analyttisen tarkastelun vuoro on vasta myöhemmin. (Wallin 2018.)

Leinonen kutsuu jaettua tekstin tuottamisen metodia ”pulputtamiseksi”. Aluksi Leinonen ja Lappalainen tuottavat paljon tekstimassaa ja koettavat selvittää tarinan rungon. Kun editoiminen alkaa, he huomaavat liiallisuuksia: henkilöitä tai selittelyä saattaa olla liikaa. Teksti alkaa tiivistyä. (Leinonen 2018.) Koskinen puolestaan panostaa huolelliseen ennakkosuunnitteluun, missä myös sarjaformaatti auttaa. Hän tietää ennalta, mikä on valmiin jakson sivumäärä, kuinka monta kohtauksista se sisältää ja mikä on kohtausten summittainen pituus. Raamien tarkka määrittäminen auttaa häntä editoimaan ja tiivistämään jo ensimmäisen version syntyessä. (Koskinen 2018.) Koskisen rakennelähtöinen työtapana näyttäytyy Vacklinin ja Mandellin kuvauksen mukaan konseptuaalisena (Vacklin & Rosenvall 2015, 272.)

Vacklin ja Rosenvall toteavat, että editoidessa käsikirjoittajan on siivottava turhat sanat pois. Vastaavasti jokainen lause, joka on käsikirjoituksessa vain itsensä, eikä kokonaisuuden takia, on poistettava. Jokaisen sanan ja lauseen on palveltava tarkoitustaan ja oltava oikealla paikallaan. (Vacklin & Rosenvall 2015, 338.)

Saarakkala huomauttaa, että pyrkimys ekonomiseen ilmaisuun saattaa tosin joskus johtaa siihen, että käsikirjoitus ei kaikilta osin enää avaudu ulkopuoliselle lukijalle. Silloin Saarakkala editoi tekstiä tuodakseen näkyville sen, mitä hahmojen välillä todella tapahtuu. (Saarakkala 2018.)

Ääneen lukeminen ja toisaalta koekuulijoiden tai -lukijoiden hyödyntäminen osoittautuvat tärkeiksi laadunvarmistamisen metodeiksi (Koskinen 2018; Lonka 2018; Saarakkala 2018; Wallin 2018). Päämääränä on varmistaa, että teksti on ymmärrettävä ja kantaa haluttuja merkityksiä. Ulkopuolisen kuulijan tai lukijan, esimerkiksi dramaturgin, tehtävä on kertoa, millaisia asioita käsikirjoituksesta tulee esiin (Lonka 2018). Valistunut lukija auttaa kirjoittajaa hahmottamaan, mitä tekstissä jo on ja mitä sieltä vielä puuttuu, mitä pitää mahdollisesti lisätä tai selkeyttää. (Lonka 2018.) Saarakkala täydentää, että ääneen lukeminen on parhaita tekstin laadunvarmistuksen keinoja, sillä puutteet kuulee heti ja korjauksia syntyy usein saman tien, kun taas koekuulijoiden objektiivinen korva auttaa häntä paikantamaan tylsät ja toisteiset kohdat ja toisaalta erottamaan paikat, joissa emotionaalinen vaikutus on halutun mukainen. (Saarakkala 2018.) MacLoughlin huomauttaa, että ääneen lukeminen on tapa kuunnella käsikirjoituksen tahditusta ja kielen rytmiä, joista muutoin on vaikea saada käsitystä (MacLoughlin 2001, 12).

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuskysymykseni on kaksiosainen. Halusin opinnäytetyölläni selvittää: 1) Mitkä ovat kuunnelmaa määrittelevät ominaispiirteet? 2) Mitä kuunnelman ominaispiirteet merkitsevät käsikirjoittajan työn kannalta? Seuraavassa käsittelen tulokset tiivistetysti.

7.1 Kuunnelman ominaispiirteet

Aineiston analyysin perusteella voidaan todeta, että kuunnelmaa kirjoittaessa tulee huomioida, että se rakentuu ainoastaan kuuloaistin varaan. Kaikki tarvittava informaatio on kirjoitettava sisään puheeseen tai äänimaisemaan.

Kuunnelmalle ominaisia ovat notkeat siirtymät ajassa ja paikassa. Koska kuunnelmateos lavastetaan kuulijan mielikuvitukseen, se on kustannustehokas ja liikkuu luontevasti eri abstraktion tasojen välillä, esimerkiksi ihmisen mielestä konkreettisiin tapahtumiin.

Kuunnelma suosii tiivistä ja merkitystiheää ilmaisua. Koska kuunnelmakäsikirjoitus ei vielä sinänsä ole teos, tiiviyn estetiikka kirjoittamisvaiheessa antaa tilaa äänisuunnittelijan ja ohjaajan työpanoksille.

Koska kuunnelma voi tapahtua missä vain, milloin vain ja jopa useissa paikoissa tai ajoissa limittäin, se on erinomainen keino tutkia henkilöiden sisäisiä universumeja, mielenliikkeitä ja ajatuksia.

Kuunnelma on lähes aina ryhmätyön tulos. Teosten takana on monitaiteellinen tiimi, joka koostuu tavallisesti käsikirjoittajasta, ohjaajasta, äänisuunnittelijasta ja tuottajasta. Kuunnelman ryhmätyöluonne ohjaa sen syntymistä.

7.2 Kuunnelmakirjoittajan työ

Kuunnelman kohtaaminen osoittautuu vaikeaksi määritellä. Se vertautuu monipuolisesti elokuvan kohtaukseen, lavakohtaukseen ja novellin rakenneosiin. Voidaan

todeta, että eri kirjoittajille kohtaaminen tarkoittaa kuunnelman kontekstissa eri asioita tai on konseptina peräti tarpeeton.

Aineistossa korostuu jännitteinen, tapahtumien keskelle sukeltava aloitus, mutta toisaalta kuunnelman ominaislaadun kunnioittaminen. Kuunnelman tehokas aloitus on tarttuva, mutta kunnioittaa teoksen luonnetta.

Jännite rakentuu konfliktista, joka voi olla henkilöiden välinen tai henkilön sisäinen. Henkilön muutosprosessi luo kuunnelman keskeisen jännitteen: pääseekö päähenkilö tavoitteeseensa? Jännitteen kannalta olennaisia ovat lisäksi kuulijan mieleen muodostuva kysymys siitä, mitä seuraavaksi tapahtuu, sekä kohtausten jännitteiset lopetukset ja elävä rytmi.

Kuunnelman henkilö muistuttaa luomisprosessinsa osalta muiden draaman lajien henkilöä, mutta sen sijaan kuunnelmassa korostuu henkilögallerian sommitteleminen. Koska kuunnelma kirjoitetaan pelkästään kuuloaistin varaan, kirjoittajan tulee huolehtia, että henkilöt ovat erotettavissa toisistaan sekä äänen että puhe-
rekisterin näkökulmista.

Koska mitään ei nähdä, dialogin kuvaileva tehtävä korostuu. Dialogin pitää välittää kokonainen maailma. Toisaalta kuunnelmadialogin keskeinen tehtävä on kuvata ihmissuhdetta puhujien välillä. Dialogin tulee olla tyyliään yhtenäistä. Alateksti syntyy intuitiivisesti dialogin primäärimerkityksen alle, mutta sitä voidaan tuottaa myös tietoisesti esimerkiksi selittävän replikoinnin karsimisen ja tiivistämisen keinoin.

Ääniohjeet luovat kuunnelman maailmaa. Aineisto on kuitenkin yksimielinen siitä, että parenteeseja tulee käyttää harkitusti ja mieluusti vain siellä, missä se on rakenteen, rytmin tai maailman rakentumisen kannalta välttämätöntä.

Kirjoittajan työmenetelmät ovat yksilöllisiä. Kuunnelmateos voi syntyä esimerkiksi intuitiivisista tai konseptuaalisista lähtökohdista. Voidaan kuitenkin todeta, että jotkin työvaiheet, kuten taustatutkimus tai teoksen muodon ja rajauksen etsiminen, ovat useimmille kirjoittajille yhteisiä.

7.3 Yhteenveto

Kuunnelman ominaispiirteet ovat kuuloaistin varaan rakentuva ilmaisu, notkeat siirtymät ajassa ja paikassa, kuulijan mielikuvitukseen rakentuminen, tiivis ja merkitystiheä ilmaisu, henkilön sisäisen maailman tutkiminen ja ryhmässä tehtävä luomistyö. Käsikirjoittajan työssä ne merkitsevät kuunnelman ominaislaadun huomioimista ja kunnioittamista. Kuunnelmakäsikirjoittaja ottaa kuunnelman ominaispiirteet huomioon esimerkiksi siinä, kuinka ja millaisina hän käsittelee kuunnelman kohtausta, aloitusta, jännitettä, rytmiä, henkilöä ja henkilögalleriaa, dialogia, alatekstiä, ääniohjeita tai omia työskentelymenetelmiään. Nämä johtopäätökset syntyivät lähdekirjallisuuden tutkimisen, aineiston analysoimisen ja tulosten ja teoreettisen viitekehyksen vertaamisen lopputuotteena.

8 POHDINTA

Tutkimukseni kartoittavassa osassa tutkin, mitä kuunnelmasta on aikaisemmin kirjoitettu, mikä on kuunnelman käsikirjoittamisen kannalta relevanttia käsitteistöä ja määrittelin teoriapohjan teemahaastatteluita ja niiden analyysia varten. Seuraavaksi haastattelin viittä kuunnelman kirjoittamisen ammattilaista. Haastatteluaineiston laajuus osoittautui riittäväksi siinä suhteessa, että monissa aihealueissa samat vastaukset toistuvat. Se antaa ymmärtää, että tuloksilla on muutakin kuin anekdoottista arvoa. Toisaalta joissakin haastattelun teemoissa hajonta on suurempaa ja toinen, tarkentava haastattelukierros olisi voinut olla tarpeen. Voidaan kuitenkin todeta, että tutkimus osoitti todeksi molemmat lähtöoletukseni. Ensinnä oletin, että kuunnelmalla on ominaispiirteitä, jotka erottavat sen muista taidemuodoista ja rakentavat sen uniikin identiteetin. Tulokset osoittavat, että kuunnelmalla on useita sitä määrittäviä ominaispiirteitä. Toisekseen oletin, että näillä ominaispiirteillä on merkitystä kuunnelmakäsikirjoittajan työn kannalta. Osoittautuu, että käsikirjoittajan huomioivat kuunnelman erityisyyttä monipuolisin tavoin ja keinoin. Voidaan todeta, että tutkimus onnistuu vastaamaan suuntaa-antavasti siihen, mikä kuunnelma on ja miten sellainen kirjoitetaan.

Teoreettinen viitekehys ja aineistosta uutetut tulokset tukevat suurelta osin toisiaan. Tuloksissa esiin nousivat kaikki lähdekirjallisuuden nimeämät ominaispiirteet. Kiinnostavaa on, että esiin tuli sellaistaikin, mistä esimerkiksi kuunnelmaoppaat eivät puhu. Tuloksissa korostuu esimerkiksi tiiviin ja merkitystiheän ilmaisun ihanne, johon lähdekirjallisuus ei ota selkeää kantaa. Samoin painottuu parenteesien merkitys ja rooli kuunnelmakirjoittajan työssä, jota kirjallisuus vain sivuaa. Voidaan ajatella, että tietyt ihanteet ja estetiikat vaihtelevat tuotantomaasta ja -ajasta toiseen. Tutkimus on välttämättä omaan aikaansa sidottu ja toisena ajankohtana saattaisivat korostua toisenlaiset piirteet.

Keskeinen havaintoni on, että teemahaastattelussa hyödynnetyt käsitteet ohjasivat vastauksia kenties liiallisestikin. Oman koulutustaustastani vuoksi olin kiinnostunut esimerkiksi kohtauksen tai jännitteen olemuksesta kuunnelmassa. En ottanut huomioon, että universaalilta vaikuttava käsitteistö ei todellisuudessa ole sitä, eivätkä kaikki kirjoittajat ajattele esimerkiksi kohtauksen tai jännitteen kautta. Lonka esimerkiksi toteaa, ettei pidä oleellisena teoksen jäsentämistä sellaisilla

käsitteillä kuin jännite ja huomauttaa, että teosta jäsentäessä käytetyt käsitteet ohjaavat tietynlaiseen kirjoittamiseen ja sitä kautta tietynlaisiin lopputuloksiin (Lonka 2018). Longan huomio pätee myös tutkijan kysymyksenasetteluun. Käytetty käsitteistö ohjaa tutkijan ajattelua ja sitä myöten hänen tulokulmaansa aiheeseen. Koska kysymykset ovat tutkijan ennakko-oletusten tuotosta, ne ohjaavat myös vastausten sisältöä ja sävyä.

Jatkotutkimuksessa olisi mahdollista joko kiertää ennalta määriteltujen käsitteiden käyttö tai pyrkiä niiden alkulähteille. Voidaan argumentoida, että hyvässä teoksessa esimerkiksi jonkinlainen jännite toteutuu, vaikka kirjoittaja ei kokisi mielekkääksi jäsentää työtään jännitteen käsitteen kautta. Tutkivan katseen voisikin tarkentaa siihen, mistä olennaisissa käsitteissä on pohjimmiltaan kysymys ja miten ne kuunnelmassa ilmenevät. Jatkotutkimuksissa voitaisiin vastaavasti pyrkiä syventämään käsitystä kuunnelmakäsikirjoittajan roolista työryhmässä. Toistuvasti esille tulee, että kuunnelman kirjoittaja pyrkii jättämään 'tilaa' äänisuunnittelijan työlle esimerkiksi hillitsemällä parenteesien käyttöä. Tämän opinnäytetyön puitteissa asiaa päästään vain hipaisemaan, mutta tutkimuksellista relevanssia voisi olla sillä, miten käsikirjoittaja ennakoi ja huomioi muun tiimin työpanoksia ja millaisia sanattomia sopimuksia tähän yhteistyöhön liittyy.

LÄHTEET

- BBC Writers Room – Writing Radio Drama. 2019. Luettu 12.5.2019.
<https://www.bbc.co.uk/writersroom/writers-lab/genre-toolkits/writing-radio-drama>
- Davis, R. 1998. Writing Dialogue for Scripts. Lontoo: A&C Black.
- Esslin, M. 1980. Draaman perusteet. Jyväskylä: Gummerus.
- Gronow, P. 2010. Kahdeksas taide. Helsinki: Avain.
- Hand, R. & Traynor, M. 2011. The Radio Drama Handbook. Lontoo: Continuum International Publishing Group.
- Horton, A. 1994. Writing the character-centered screenplay. Berkeley: University of California Press.
- Hosiaislouma, Y. 2016. Kirjallisuusoppi – Aapisesta äänirunoon. Helsinki: Avain.
- Hotinen, J. 2011. Ääni edellä, radiota pitkin. Teoksessa E. Aro & M. Viljanen (toim.) Korville piirrettyt kuvat. Helsinki: Like, 21 – 45.
- Hukkila, Kari. 2011. Äänet ja kirjoittaminen. Teoksessa E. Aro & M. Viljanen (toim.) Korville piirrettyt kuvat. Helsinki: Like, 76 – 86.
- Järvikallas, Marko. 2012. Näyttämöllinen tilanne. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like Kustannus Oy, 73 – 85.
- Kallio, A. 2003. Käsikirjoitus ja kuunnelma. Teoksessa R. Virtanen (toim.) Oriveden uudet opit. Helsinki: Kansanvalistusseura, 84 – 93.
- Kallio, A. 2016. Köyhäin teatteri – suomalaisen kuunnelman varhaisvuodet syyskuusta 1926 heinäkuuhun 1941. E-kirja. Helsinki: Yleisradio. Luettu 12.5.2019. https://yle.fi/yle_esittaa/koyhain-teatteri/koyhain-teatteri.html
- Kananen, J. 2015. Opinnäytetyön kirjoittajan opas. Näin kirjoitan opinnäytetyön tai pro gradun alusta loppuun. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu.
- Lindén, A. 2013. Äänen muodot. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- MacLoughlin, S. 2001. Writing for Radio. How to write plays, features and short stories that get you on air. Oxford: How To Books Ltd.
- Ojala, S. 2018. Kuunnelma ja sen henkilöhahmo. Pro gradu -tutkielma. JYX-julkaisuarkisto [verkkojulkaisu]. Luettu 12.5.2019. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-201806083101>
- Oppimateriaali. Käsikirjoittamisen käsitteitä ja tehtäviä. 2011. Luettu 12.5.2019. <http://oppimateriaali.wikidot.com/alateksti>

Parkkinen, Seppo. 2012. Tutkimusmatkalla kohti teatteritekstiä. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgia työkaluja. Helsinki: Like Kustannus Oy, 306 – 317.

Porkka, K. 2012. Todellisuuksien kirjo: henkilöt fiktiossa. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgia työkaluja. Helsinki: Like Kustannus Oy, 55 – 64.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkojulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaristo. Luettu 8.1.2019. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>

Salokangas, R. 1996. Yleisradion historia 1926 – 1996: Aikansa oloinen. WSOY painolaitokset.

Savolainen, M. 1983. Miten kuunnelmani ovat syntyneet. Porvoo: WSOY.

Seeger, L. 2011. Writing subtext. What lies beneath. Studio City: Michael Wiese Productions.

Siltanen, J. 2003. Äänen tarinat. Teoksessa E. Hirvonen (toim.) Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art house Oy, 217 – 242.

Vacklin, A. & Rosenvall, J. 2015. Käsikirjoittamisen taito. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Vakkuri, K. 1997. Sinä kirjoitat radiokuunnelman – opas ja ohjeita sekä kaksi kuunnelmakäsikirjoitusta. Vantaa: BSV kirja.

Viking, K. 1996. Kirjoittaisinko kuunnelman? – Kansantajuinen kuunnelmankirjoitusopas. Nynäshamn: Mungo-kirja.

Wallin, K. 2011. Ääniä ja kerrostumia. Teoksessa E. Aro & M. Viljanen (toim.) Korville piirretyt kuvat. Helsinki: Like, 87 – 98.

Westerberg, P. 2012. Jännitteestä ja sen eri muodoista. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgia työkaluja. Helsinki: Like Kustannus Oy, 65 – 72.

LIITTEET

Liite 1. Asiantuntijahaastattelut

Koskinen, J. kirjailija. 2018. Puhelinhaastattelu 22.10.2018. Haastattelija Riekkola, S. Litteroitu. Tampere.

Leinonen, A. kirjailija. 2018. Videohaastattelu 1.11.2018. Haastattelija Riekkola, S. Litteroitu. Tampere.

Lonka, P. näytelmäkirjailija. 2018. Haastattelu 26.10.2018. Haastattelija Riekkola, S. Litteroitu. Helsinki.

Luoma, T. äänisuunnittelija. 2018. Puhelinhaastattelu 20.9.2018. Haastattelija Riekkola, S. Tampere.

Saarakkala, J. ohjaaja ja käsikirjoittaja. 2018. Haastattelu 23.10.2018. Haastattelija Riekkola, S. Litteroitu. Tampere.

Wallin, K. runoilija ja kuunnelmakirjailija. 2018. Haastattelu 17.4.2018. Haastattelija Riekkola, S. Litteroitu. Tampere.

Liite 2. Haastattelukysymykset

KUUNNELMAN KÄSIKIRJOITTAMISEN ERITYISPIIRTEITÄ TEEMAHAASTATTELU

TAUSTAA

Kuka olet? Miten päädyit kirjoittamaan kuunnelmia?

TARINOITA KORVILLE

Mitkä aiheet soveltuvat mielestäsi kuunnelmaan (ja mitkä eivät)? Miksi?

Mikä on mielestäsi kuunnelmalle ominaista ilmaisua?

Millainen on mielestäsi hyvä kuunnelmakohaus?

KORVALLE KIRJOITTAMINEN

Mitä otat huomioon kirjoittaessasi äänisuunnittelua varten?

Mitä äänisuunnittelija odottaa kirjoittajalta?

Parenteesit – millaisia “näyttämöohjeita” kirjoitat esiin, mitä jätät pois?

Millaisia vapauksia kuunnelma suo ajassa ja paikassa liikkumisen suhteen (verrattuna muihin lajeihin, esim. teatteriin)?

KUUNNELMA JA KUUNTELIJA

Miten huolehdit kuulijan huomion saamisesta?

Millainen on hyvä alku kuunnelmalle?

Miten ylläpidät jännitettä kuulijan mielessä?

Miten varmistat, että kuulija pysyy kertomuksen mukana?

DIALOGI JA INFORMAATIO

Mikä on mielestäsi dialogin tarkoitus kuunnelmassa?

Millaista on mielestäsi toimiva kuunnelmadialogi?

Mitä informaatiota dialogin tulee välittää, jotta kohtaaminen on kuulijalle ymmärrettävä?

Miten luot alatekstiä kuunnelmadialogiin? (Miten tiedät, mitä “jättää kirjoittamatta”?)

REPLIIKKI JA EROTTUVAT HENKILÖT

Miten hyödynnät replikointia henkilöhahmon “olemuksen” rakentamisessa?

Miten varmistat, että eri henkilöhahmot erottuvat toisistaan?

LOPPUUN

Jäikö jotakin tärkeää kysymättä?

Onko jotakin muuta, mistä haluat puhua?