

This is a self-archived version of the original publication.

The self-archived version is a publisher's pdf of the original publication.

To cite this, use the original publication:

Halonen, P. 2020. Aihemotivaation pääsäikeet. Osa 2 artikkelisarjassa Motiiviverkko – Käsikirjoituksen punonnan säikeitä. Talk-verkkolehti, Taide / Art 30.10.2020.

Link to the original publication: [URL](#)

All material supplied via Turku UAS self-archived publications collection in Theseus repository is protected by copyright laws. Use of all or part of any of the repository collections is permitted only for personal non-commercial, research or educational purposes in digital and print form. You must obtain permission for any other use.

Aihemotivaation pääsäikeet. Osa 2 artikkelisarjassa Motiiviverkko – Käsikirjoituksen punonnan säikeitä

30.10.2020

Kirjoittajat

Pentti Halonen käsikirjoituksen lehtori, Turun ammattikorkeakoulu / Taideakatemia

Tämä artikkeli jatkaa sarjaa Motiiviverkko – Käsikirjoituksen punonnan säikeitä. Artikkeleista muodostuvan käsikirjoituskoulun lisäksi on saatavilla Pentti Halosen kirjoittama opas virtuaalitodellisuuden käsikirjoittamiseen: Virtuaalitodellisuuden käsikirjoittamisen perusteet. Se on ladattavissa ilmaiseksi Turun ammattikorkeakoulun [julkaisukauppa Lokissa](#).

Käsikirjoituksen aihemotiivikaava

Kun käsikirjoittaja on motivoitunut aiheeseensa, hän voi seuraavaksi motivoida teoksensa. Elokuvan tai TV-sarjan jakson on sisällettävä useita kattavia ja lyhyempiäkin motiivisäikeitä, mutta jokaisen käsikirjoituksen perustana on yksi keskeinen rangaistuksen ja palkinnon säie, jonka voi muotoilla seuraavanlaiseksi lauseeksi:

Jos X ei saavuta päämäärää Z, siitä seuraa rangaistus Y.

Tässä kaaviossa X on päähenkilö, pääryhmä, protagonistista tai muutoin samastuksen ensisijainen kohde. Z on antagonistisen voiman asettama tai uhkaama kausaalinen (takaa työntävä) tai finaalin (eteenpäin vetävä) tavoitetaso. Y on rangaistus, joka uhkaa päähenkilöä. Esimerkkilauseita, joissa edellä esitetty kaava ilmenee:

Jos suomalaiset sotilaat eivät saa pidettyä Neuvostoliittoa pois Suomesta, Suomi tuhoutuu.

Jos Rosemary ei saa suojeltua vauvaansa, vauva tuhoutuu.

Jos poliisipäällikkö ei saa tappajahaita tapettua, tappajahaita syö aina vaan lisää uimareita, omat lapsetkin ovat vaarassa, ja kaupunki tuhoutuu ja hän saa potkut.

Jos poika ei saa tyttöä, hän on koko lopun elämänsä tuomittu yksinäisyyteen.

Jos Hercule Poirot ei saa murhaajaa kiinni, murhaaja ei saa rangaistusta ja voi murhata lisää, ja Hercule Poirotin itsetunto, ammattikunniensa ja elämänhalu ovat mennyttä.

Jos vakuutusvirkailija ei lähde mukaan tämän kuumen naisen murhasuunnitelmaan, nainen halveksii häntä, hän ei saa tätä naista ja jää ilman ja yksin.

Näissä esimerkkilauseissa panokset ovat korkealla. Uhattuna on henki (oma, rakkaiden, läheisten, viiteryhmän tai viattomien), kunnia (miehen) tai onni. Nämä panokset liittyvät suoraan käsikirjoittaja **Tove Idströmiltä** (1954–2019) saamaani klassiseen opetukseen:

On olemassa vain kolme riittävän vahvaa draamallisen teoksen aiheмотиваатиota: rakkaus, valta ja kuolema.

Rakkaus voi olla kausaalinen motivaatio: rakkauden tähden Rosemary suojelee vauvaansa. Rakkaus voi olla finaalin kohdemotivaatio: en luovuta ennen häitä. Kuoleman uhka on vahva kausaalinen motivaatio: pakko paeta, kun tappaja tulee. Tappamiseen pyrkiminen voi myös motivoida finaalisesti: murha voi olla päämäärä tai väline kohti päämäärää. Vallankäyttö motivoi kohdettaan (uhriaan) kausaalisesti, ja valtaan pyrkiminen voi olla voimakas finaalin motivaatio joko protagonistille tai antagonistille.

Kaikissa motivaatioissa on aina vahva antagonistinen tai protagonistinen sävy. Jos päähenkilö haluaa rakkautta kidnappauksen ja murhan kautta, hänen käytöksensä on maailman suhteen antagonistista, vaikka hän olisikin elokuvan protagonisti. Tällainen henkilö ei ollut mahdollinen elokuvissa sensuurin aikaan, mutta nykyisin tämä on sallittua. Jos antagonistitekee samoin, hänen finaalin motiivinsa toimii samalla päähenkilön kausaalisen motiivina ja pakottaa päähenkilön taistelemaan vapautuksen puolesta. Motiivilla on aina kaksi päätä: syy ja seuraus.

Syy- ja seurausverkko katsojan pään sisällä

Dramaturgisessa motiivikudelmassa kaikki on aina seurausta jostakin ja syy jollekin muulle. Tämä jatkuva syy-seuraussuhteellisuus muodostaa sisäkkäisten, päällekkäisten, lomittaisten ja peräkkäisten motiivien verkon, johon katsoja pyydystetään nauttimaan motiivien pätkäilyä. Englantilainen käsikirjoituksen opettaja **Phil Parker** nimittää näitä pätkäilyjä aktiivikysymyksiksi (active questions), ja juuri nämä katsojan päässä syntyvät kysymykset muodostavat katsojan mieleen saman motiiviverkon, jonka käsikirjoittaja on kirjoitusvälineensä ääressä punonut.

Alla on esimerkkejä arkikielisen ajattelun mukaisista aktiivisista kysymyksistä katsojan päässä. Näitä kysymyksiä katsoja voi ilmaista myös ääneen kansakatsojalleen. Arkisessa aktiivikysymyksessä on kolme tasoa: tilanteen syiden pohdinta, tilanteen seurausten pohdinta ja laajempien motiivitasojen pohdinta:

AKTIIVIKYSYMYS	SYYN POHDINTA	SEURAUKSIEN POHDINTA	MOTIIVIEN POHDINTA
<i>Mitähän tuo nyt meinaa?</i>	Miksi henkilö toimii näin?	Mihin henkilö pyrkii?	Mikä on henkilön taka-ajatus?
<i>Mistä se tuon on löytänyt?</i>	Mihin aiempaan tapahtumaan toiminta viittaa?	Mitä henkilö aikoo tehdä esineellä?	Miksi on tärkeää, että hän löysi esineen?
<i>Onko se nyt sitten saanut tietää mitä noi oli suunniteltu?</i>	Onko menneisyydessä tapahtunut jotain?	Mihin henkilön aiempi mahdollinen toiminta johtaa nyt?	Onko henkilön motivaatio muuttunut?
<i>Eihän noi oo sukua keskenään, vai onko?</i>	Onko menneisyydessä salaisuus?	Mitä tästä toiminnasta seuraa, jos he ovat sukulaisia?	Vaikuttaako mahdollinen suklausuussuhde tarinaan?
<i>Miks toi ei huomioi tota toista ollenkaan?</i>	Mistä havaintokyvyn puutteesta toiminta johtuu?	Mitä tästä huomiokyvyn puutteesta seuraa?	Onko huomaamatta jättäminen tahallista vai tahatonta?
<i>Mihin se nyt pisti sen?</i>	Mitä juuri sattui, joka johti esineen katoamiseen?	Mitä siitä seuraa, että esine katosi?	Oliko esineen piilottaminen tahallista vai tahatonta?
<i>Apua, toihan ei tajua nyt ollenkaan.</i>	Miten on mahdollista, että henkilö ei ymmärrä?	Mitä tästä ymmärryksen puutteesta seuraa?	Miksi henkilön ei anneta ymmärtää?
<i>Mitä se nyt kattoo tolla tavalla?</i>	Mihin henkilön käytös perustuu?	Mihin henkilö seuraavaksi pyrkii?	Paljastuiko henkilöstä nyt jotain,

			mitä käytetään myöhemmin?
--	--	--	---------------------------

Katsojan tehtävänä on ennakoida nämä katsojan inhimilliset pätkäilyt, ja niille kaikille on oltava olemassa vastaus. Motiiviverkko repeää ja katsoja putoaa kyydistä, mikäli verkko ei ole pitävä, mikäli sitä ei ole mietitty kunnolla ja mikäli sen punonnassa on tehty virheitä.

Protagonistiset perusmotiivit

Elokuvan motiiviverkolla on kaksi perusmuotoa.

Anton Tsehovin määritelmän mukaan tarina on rakenteeltaan joko tie tai huone.

Samoin motiiviverkko on rakenteeltaan joko protagonistin elämänpiirin ulkopuolelle (pois mukavuusalueelta kohti antagonistia) johtava matkakudelma tai protagonistin elämänpiirin sisäpuolelle (pois mukavuusalueelta kohti totuutta) tunkeutuva paljastusten vyyhti.

Molemmat polut muuttavat päähenkilön elämän elokuvassa peruuttamattomasti, TV-sarjan jaksossa joko melkoisesti tai ei lainkaan.

Motiiviverkon perusmuotoa valitessaan käsikirjoittajan on hyvä käydä läpi inhimillisen elämän keskeiset motiivimallit. **Steven Rican** luetteloinnissa motiiveja on yli 400. Keskeisimmät perusmotiivit hänen mukaansa ovat: valta, riippumattomuus, uteliaisuus, hyväksyntä, järjestys, säästäminen/keräily, kunnia, idealismi, sosiaaliset kontaktit, perhe, status, kosto/voittaminen, romantiikka/esteettisyys, syöminen, ruumiillinen aktiivisuus ja rauhallisuus/mielen rauha. Näillä motiiveilla käsikirjoittaja pääsee jo pitkälle.

Koko teoksessa tulisi olla selkärankana yksi vahva protagonistinen motiivi, johon katsoja saadaan samastumaan. Jokaisella henkilöllä tulisi olla oma päämotiivinsa, ja jokaisessa kohtauksessa tulisi olla kohtauksen oma motiivimaailma.

Kurt Vonnegutin sanoin: anna henkilöllesi joka hetkeen jonkinlainen motiivi: edes se, että hän haluaa lasillisen vettä.

Teoksen protagonistinen päämotiivi voi vaihtua teoksen puolivälin kriisin jälkeen, varsinkin, jos kyseessä on finaalin motiivi. Protagonisti voi oppia ja muuttua niin paljon, että hän huomaa perusmotiivinsa olleen pyrkimys kohti vääryyttä: kohti HALUA. Tällöin hän tajuaa pyrkiä kohti uutta, hänelle oikeampaa motiivia: kohti TARVETTA (want vs. need).

Kausaalista päämotiivia ei ole helppo vaihtaa ennen teoksen viimeisen neljänneksen ratkaisuvaiheen, kolmannen näytöksen, toiminnallista kliimaksia. Mikäli tappajahai tapetaan

elokuvan puolivälissä, joutuu motiiviverkko tyhjän päälle, ja genren tai protagonistin vaihto on välttämätön. Kausaalisen päämotivaation ratkaiseminen etuajassa aiheuttaa tarinan päättymisen ja uuden alkamisen. Tästä syystä sitä käytetäänkin erittäin paljon sarjamuotoisessa käsikirjoituksessa, jossa jakson sisäiset motiivikaaret saattavat paikoitellen olla lyhyempiä kuin elokuvissa.

Huomattava ja innovatiivinen poikkeus on **Alfred Hitchcockin** elokuva *Psyko*. Hitchcockin *Psyko*ssa perusmotiivi vaihtuu elokuvan puolivälissä, mutta siinä finaalinen pyrkimysmotiivi vaihtuu protagonistin kuoltua murhaa selvittävän sisaren kausaaliseksi motiiviksi. Antagonistinen murhaaja (vaikka katsoja ei sitä vielä tiedä) onnistuu estämään protagonistin tien muotoisen finaalin motivaation (Marionin pyrkimyksen rikoksen avulla kohti vaurasta ja vapaata parisuhdetta) ja aiheuttaa täten entisen protagonistin sisarelle huoneen (eli talon) muotoisen kausaalisen mysteerimotivaation: minne sisareni on kadonnut täällä Bates-motellin alueella?



Kuva: Wikimedia Commons / Diego Delso, CC BY-SA.

Aikakaudelleen poikkeuksellisella uskalluksella Hitchcock saa katsojan samastumaan myös ruumiin kätkijään, ilkeän äitinsä herkkään uhriin, joka yrittää suojella äitiään paljastumasta. Tämä samastuminen tapahtuu ennen sisaren ilmestymistä kuvioihin, joten Norman Batesin läpikäymät murhan jälkeiset kausaalimotivaatiot nostavat hänet protagonistiseen asemaan

uhrin sisaren ilmestymiseen asti. Vasta kolmannen näytöksen lopussa paljastuu, että Normanin kausaaliselta vaikuttava motivaatio olikin vain reaktiota hänen finaalisien, salattuun motivaatioonsa.

Motiivien orkestraatio

Ensin käsikirjoittaja valitsee tarinansa keskeisen motiivikonfliktin, sitten kaikki muu materiaali rakentuu tämän sydämen ympärille. Keskeinen motiivikonflikti on sävellaji, yhteinen nimittäjä, aiheen ydinkysymys, se mistä tarina kertoo, se mikä päähenkilölle koituu, puhdistettava tunne, kaiken alku ja juuri, jonka ympärille käsikirjoittaja rakentaa motiiviorkesterinsa. Tämä orkesteri koostuu motiiveista.

Henkilögallerian motiivit voivat olla sosiaalisia, yhteiskunnallisia, poliittisia, emotionaalisia, traditionaalisia, hengellisiä – lista on loputon ja herkullinen. Nämä henkilömotiivit valitaan sen mukaan, mitä uutta näkökulmaa, komplikaatiota, käännettä, muutosta, estettä, vaikeutta, toivoa, mahdollisuutta, välinettä tai paljastusta ne voivat tuoda keskeiseen motiivikonfliktiin.

Tämä keskeinen motiivikonflikti ilmaistaan yksinkertaisella pitch-lauseella. Pitch-sana tulee amerikkalaisen baseballin syöttöajatuksista. Pitch on se hetki, jolloin käsikirjoittaja syöttää käsikirjoituksensa keskeisen motiivikonfliktin esitellessään työtään mahdollisille rahoittajille.

subjekti + predikaatti + objekti = pitch

Kausaalinen motiivikonflikti, jossa tarina on reaktio antagonistin toimintaan, sijoittaa henkilöorkestraation näin:

antagonisti + antagonistin riivausteko + objekti = pitch

Ihmissyöjähai + terrorisoi + pientä rantalomakohdetta. = Tappajahain pitch.

Mysteeritäti + hakkaa veitsellä + naisen suihkussa. = Psykon pitch.

Finaalinen motiivikonflikti, jossa tarina nähdään päähenkilön pyrkimyksen kautta, sijoittaa henkilöorkestraation näin:

protagonisti + finaalin motivaatio + antagonisti = pitch

Marion haluaa elää leveästi miehen kanssa, mutta mysteeritäti tappaa hänet suihkussa. = Psykon pitch.

Poliisipäällikkö haluaa elää kuivalla maalla, mutta tappajahai pakottaa hänet pääsemään vesikammostaan. = Tappajahain pitch.

Näiden kahden elokuvan (Tappajahai ja Psyko) jokaisen kohtauksen jokainen motivaatio kohdistuu keskeiseen motiivikonfliktiin, joka voidaan nähdä kahdesta vastakkaisesta suunnasta. Antagonisti haluaa jotain, mitä protagonistin ei halua hänelle antaa (protagonistin kausaalinen reaktio), ja protagonistin haluaa jotain, mitä antagonisti ei hänelle halua suoda (protagonistin finaalin pyrkimys).

Käsikirjoittajan työn aivomyrskyvaihe

Kahden edellisen esimerkkitarinan, Tappajahain ja Psykon, kohdalla voidaan spekuloida, mistä käsikirjoittajan havainnosta tällaiseen motiiviytimeen on aikoinaan saavuttu. Suomalaisen arjen maailmassa Psykon ja Tappajahain lähtöhavaintokysymyksinä voisivat olla vaikkapa:

Nyt kun Turun moottoritie valmistui jo vuosia sitten, niin mitähän tuossa vanhan Turuntien tienvarsimotellissa mahdetaan nykyisin puuhailla? (Psykon motelli)

Mitähän mahtaisi tuntua asua saarella, jos pelkäisi vettä? (Tappajahain poliisipällikkö)

Tällaiset havainnot ovat paikkasidonnaisia, mutta niihin liittyy voimakkaasti myös henkilö. Mitä henkilöt puuhailevat tyhjässä motellissa, miten selviää uimakammoinen ihminen saarella? Tästä käsikirjoittaja lähtee vastauksen tielle:

Entä jos henkilö ei voikaan luopua motellista, koska hän hoitaa sen yhteydessä asuvaa vanhaa äitiään, joka ei suostu lähtemään palvelutaloon. (Psyko)

Entä jos henkilö ei voikaan lähteä pois saarelta, koska siellä asuu hänen perheensä ja hänellä on siellä vastuullinen työ? (Tappajahai)

Näin käsikirjoittaja pohtii ja puntaroi, kysyy ja vastaa, kunnes keskeinen konflikti lopulta juolahtaa hänen mieleensä. Todennäköisesti hän tekee valinnan usean mahdollisen idean joukosta. Tarina onnettomasta motellista voidaan kertoa hyvin monen eri motiivikonfliktin avulla. Käsikirjoittaja valitsee muistiinpanojensa joukosta sen idean, joka kiinnostaa häntä eniten ja johon hän uskoo voivansa kytkeä mahdollisimman paljon laadukkaita motivaatioverkkojen säikeitä. Todennäköisesti useatkin hänen ideansa soveltuvat tukemaan hänen valitsemaansa perusmotiivia, ovathan ne syntyneet saman aivomyrskyn tuoksinassa.

Kun keskeinen konflikti on valittu, alkaa aivomyrsky toden teolla:

Miksi kukaan menisi sinne motelliin: koska jokin kausaalinen motiivi pakottaa hänet pysähtymään yöksi (sade? väsymys? poliisi?).

Miksi hän ajaa vanhaa tietä: koska hän ei uskalla ajaa moottoritietä.

Miksi hän ei uskalla: häntä ajetaan takaa.

Miksi ajetaan: hän on varas.

Miksi on varas: tilaisuus teki varkaan.

Miksi teki varkaan: haluaa rahaa.

Miksi haluaa: uusi elämä.

Miksi uusi elämä: mies on naimisissa. Jne. jne.

Jokaisessa motiiviverkon kudospisteessä käsikirjoittaja tekee valinnan. Näin muodostuu vahva ja ainutlaatuinen säiekuvio.

Tavallinen idea vai suuren luokan konsepti?

Käsikirjoituksen idea voi olla tavanomainen tai poikkeuksellinen. Tavanomainen motiivikonflikti ei välttämättä tarkoita pientä ja tavanomaista elokuvaa. Tuulen viemää - elokuvan finaalin motiivikonflikti ei vielä osoita elokuvan olevan suuren luokan konsepti, joka heti herättää halun nähdä nimenomaan tämän elokuvan:

Scarlett haluaa päästä naimisiin Ashley'n kanssa, mutta Ashley ei halua. = Tuulen viemää pitch.

Henkilön finaalin motiivi on Tuulen viemää -elokuvassa aivan tavallinen. Pelkästään tällä perusteella kyseessä ei olisi suuren konseptin tarina. Kaikki Tuulen viemää -elokuvan toiminta nähdään tämän yksityisen, finaalin, motiiviprisman läpi, mutta yksityisyys on sijoitettu suuremman motiiviverkon keskelle. Jotta tällainen yksityinen henkilömotiivi nousee suuremman budjetin konseptielokuvaksi, se vaatii ympärilleen suuren mittakaavan kausaalisen epiikkaan, jossa päähenkilö reagoi maailman suureen mullistukseen. Konseptiteoksessa on mikrotaso ja makrotaso.

Hemmoteltu Scarlett kokee Yhdysvaltojen sisällissodan. = Tuulen viemää -konsepti.

Casablanca-elokuvan käsikirjoituksessa kahden mittakaavan motiiviverkosto ilmaistaan dialogissa muistettavan selkeästi:

"the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world"

Jos käsikirjoittaja haluaa papukasalleen korkean profiilin heti ensimmäisessä pitch-lauseessaan, on hyvä ilmaista siinä tarinan motiiviverkkojen poikkeuksellinen merkitystaso: miksi mummoni tarina kiinnostaisi ketään, millä tavalla mummoni tarina kohoaa yksityisestä yleiseen, miten mummoni on prisma suuremmalle näkemykselle maailmasta?

Korkean profiilin konsepti antaa itsestään runsauden tunnun ja kääntää näkökulman maailmaan jollain tavoin pääläelle. Korkean konseptin idea antaa välittömästi mahdollisuuden usean eri median hyödyntämiseen: konsepti toimii useana teoksena, elokuvana, tv-sarjana, pelinä ja sarjakuvana. Konsepti-idea toimii kansainvälisesti monessa kulttuurissa.

Mikäli käsikirjoittaja ei tarvitse idealleen korkeaa konseptia, hän saa rakentaa käsikirjoituksen korkean profiilin käsikirjoituksensa tunnemaailman sisään. Tästä on hyvänä esimerkkinä brittiläisen elokuvan klassikko Brief Encounter (Lyhyt onni). Elokuvan lyhyt pitch on harmaudessaan järjestyttävä:

Keski-ikäinen perheenäiti rakastuu keski-ikäiseen perheensä, mutta he eivät kykene suhteeseen.

Tämän tarinan pakahduttava motiiviverkko löytyy käsikirjoituksesta, ei ideasta. Käsikirjoituksen rakenne on taidokas, ja kerronnassa on poikkeuksellinen näkökulmataso, joka ilmaisee pienen ihmisen sisällä olevat valtavat laajuudet suuremmalla profiililla kuin elokuva Tuulen viemää koskaan pystyy.

Elokuva Lyhyt onni on filmatisoitu kahdesti uudelleen ymmärtämättä alkuperäisteoksen käsikirjoituksen rakenteellista erityisyyttä. Näissä tapauksissa idea yritettiin kohottaa korkeaan profiiliin roolittamalla päärooleihin **Sophia Loren** ja **Richard Burton** sekä myöhempään tarinaltaan hyvin toisenlaiseen versioon **Meryl Streep** ja **Robert De Niro**. Kumpikaan uusintafilmissä ei kohoa harmaan alkupitchinsä yläpuolelle. Arkinen aihe vaatii huomattavasti paremman käsikirjoituksen kuin korkean konseptin elokuvat Titanic tai Star Warsin heikommat jatko-osat.

Suomalainen elokuva pystyy harvoin perustumaan korkean profiilin konseptiin. Esteenä ovat budjetilliset syyt ja Suomen Elokuvateorian rahoitusjärjestelmään sisäänrakennettu realismin vaatimus. Jotta suomalainen elokuva olisi suuri, on käsikirjoituksen pystyttävä käsittelemään harmahtava aiheensa taidokkaan humanilla motiiviverkolla ja syvästi elokuvallisella kerrontarakenteella. Jokaisen suomalaisen käsikirjoittajan pitäisi toistuvasti lukea Brief Encounter -elokuvan käsikirjoitus ja todentaa **Jouko Turkan** kuolematon mietelmä:

Taiteilija näkee enemmän kauppareissulla kuin tavallinen ihminen maailmanympärysmatkalla.



Kuva: Wikipedia: Non-free content fair use reduce of cover for visual identification only in the context of critical commentary of that item.

Aiheenmuokkausharjoitus

Oletetaan, että käsikirjoittaja kiintyy pandemian ja oven yhteisestä kausaalista motivaatiosta syntyneeseen elokuvaideaan nimeltä:

NOVUSS – lumeton talvi: Jännitysdraama 13-vuotiaasta Mikaelista, joka päättää vaikuttaa ilmastonmuutokseen tartuttamalla mahdollisimman moneen vaikuttajamieheen vaarallisen viruksen.

Jos käsikirjoittaja sitoutuu tällaiseen ideaan, hänellä on siinä henkilö, finaalin motiivi ja toiminnan kohde. Lause on samaa muotoa kuin Tappajahain kausaalinen peruspitch: *Ihmissyöjähai terrorisoi pientä rantalomakohdetta*. Päähenkilö voi olla vielä joku muu henkilö.

Nyt käsikirjoittajan tehtävänä on elättää tätä elokuvaideaa tajunnassaan, alitajunnassaan ja unissaan. Jokaisen päivän jokainen hetki on mahdollinen inspiraation lähde. Sanomalehdet, keskustelut, podcastit, kadulla kävely, elokuvat, kirjat, musiikki, kaikki ajatuksia aiheuttavat kommunikaation vastaanottovälineet voivat tuoda ajatuksia siitä, millainen kohtaus tähän elokuvaan voisi tuoda jotain lisää. Tärkeää on merkitä idea muistiin välittömästi, muutoin se unohtuu. Unipäiväkirjan pitäminen tässä työskentelyvaiheessa on erityisen hyödyllistä, sillä idea muhii korvan takana ja takimmaisella levyllä myös tajuttomuustilassa.

Pitchiin pujahti ilmastonmuutos samanaikaisuuden kautta. Korona virus leviää juuri silloin, kun Suomessa on historian lämpimin talvi. Asiat kuuluvat yhteen oudosti, samanaikaisuuden vuoksi. Uutisista löytyy paljon mahdollisia kohtausten ituja: tapahtumien peruuttaminen,

urheilukilpailujen peruutus, koulujen sulkeminen, opettajalakon uhka, Amerikan presidentinvallien ehdokasasettelu, uuden pakolaiskriisin uhka ja toksisen maskuliinisuuden kritiikki.

Mikael on saanut nimensä arkkienkelin mukaan. Hän on Jumalan miekka, koston airut. Hän on 13-vuotias, mikä on hyvin ongelmallista. Tätä ideaa kehittävä allekirjoittanut käsikirjoituksen lehtori on vanha mies, hän oli 13-vuotias vuonna 1976. Päähenkilöä vuonna 2020 ei voi rakentaa 44 vuoden takaisin muistikuviiin varhaisteiniydestä. Tarinan sijoittaminen vuoteen 1976 ei tunnu juuri nyt kiinnostavalta, vaikka silloin Suomessa oli kyllä ETYK-kokous. Tarina tarvitsee toisen päähenkilön, jolle Mikael on antagonistinen elementti, kausaalisesti motivoiva riivaaja.

Tässä vaiheessa on pakko alkaa miettiä tarinan henkilöitä. Pelkkä aihe ei luo tarinaa. Käsikirjoittajan on aika siirtyä omista motiiveistaan HENKILÖIDEN MOTIIVEIHIN.