



Käsikirjoittajan sukellus tuntemattomaan

Kirjoittajan tutkimustyö tarinansa aiheesta ja
maailmasta

Niko Dresel

OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2022

Media-alan tutkinto-ohjelma
Käsikirjoitus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan tutkinto-ohjelma
Käsikirjoitus

NIKO DRESEL:

Käsikirjoittajan sukellus tuntemattomaan
Kirjoittajan tutkimustyö tarinansa aiheesta ja maailmasta

Opinnäytetyö 57 sivua
Toukokuu 2022

Opinnäytetyö käsittelee käsikirjoittajan tutkimustyötä tarinansa aiheesta sekä sen maailmasta, esitellen erilaisia tutkimustapoja, niiden vaikutusta ja monipuolisuutta. Työssä pohditaan myös kirjoittajan moraalista vastuuta teoksestaan sekä sitä, kuinka tekijän oma tausta ja historia vaikuttaa prosessiin. Kuinka käsikirjoittaja luo suhteen aiheeseensa ja millä lailla eletty elämä sekä ympäröivä todellisuus vaikuttavat tähän? Tavoitteena on luoda läpileikkaus siihen, mitä kirjoittajan tutkimustyö on, mitä vaikutusta sillä on ja miksi se on tärkeää. Haluan tuoda esille tutkimuksen monipuolisuuden ja sen, ettei se rajoitu pelkästään faktuaaliseen taustatutkimukseen vaan on paljon enemmän ja henkilökohtaisempaa.

Opinnäytetyö etenee kronologisesti, kirjoittajan havainnosta taustatyöhön ja sen kautta faktan ja fiktion suhteen sekä kirjoittajan moraalisen vastuun avaamiseen. Tutkimusmenetelminäni olen käyttänyt alan ammattilaisten kanssa toteutettuja haastatteluja sekä alan kirjallisuutta. Tarkoitukseni on saada mahdollisimman monilla eri näkemyksillä luotu kokonaiskuva aiheesta, kuitenkin pyrkimättä löytämään täysin yksiselitteistä vastausta. Päämääräni on se, että työni lukeva henkilö voi poimia sieltä itselleen tärkeät elementit, sekä antaa tilaa myös lukijan omille johtopäätöksille.

Opinnäytetyön johtopäätöksenä kirjoittajan emotionaalinen ymmärrys tarinan maailmasta, yhdessä moraalin kanssa, luovat pohjan, jota sitten varsinaisella faktuaalisella taustatutkimuksella tuetaan. Taustatutkimus on kirjoittajalle tärkeää, mutta sen avulla pyritään enemmänkin tukemaan tai avartamaan kirjoittajan jo olemassa olevaa näkökulmaa. Se, kuinka kirjoittaja lähtee aiheeseensa tutustumaan, on hyvin yksilöllistä, ja siihen vaikuttaa myös teoksen luonne ja tyyli. Kirjoittajan on myös hyvä tiedostaa oma positionsa suhteessa tarinaan, jotta hän voi oikeuttaa itselleen siitä kirjoittamisen. Avainasemassa on tarinan maailman ymmärtäminen sekä tunteminen niin emotionaalisella kuin moraalisellakin tasolla.

Asiasanat: käsikirjoittaminen, taustatyö, tutkimus, näkökulma

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Film and Television
Screenwriting

DRESEL, NIKO:
A Screenwriter's Dive into the Unknown
The Author's Research on the Subject and the World of His Story

Bachelor's Thesis 57 pages
May 2022

The thesis deals with the research work of a screenwriter, presenting different research methods, their impact and multi-sidedness. The thesis also considers the moral responsibility of the writer and how the writer's own background and history influences the process. How does the writer establish a relationship with the world of the story and in which ways does the past life and the surrounding reality influence this? The aim is to create a cross-section of what the writer's research is, what impact it has and why it is important. More specifically, the focus was on the diversity of the writer's research and the fact that it is not limited to factual background research but is much more and personal.

The thesis proceeds chronologically, from the author's observation to the background work and through the relationship between fact and fiction to the author's moral responsibility. Data were collected by means of interviews with professionals in the field and a literature review. The aim was to get a comprehensive picture of the subject, with as many different perspectives as possible, without trying to find a completely unambiguous answer. Moreover, the objective was that the reader of the thesis will be able to pick up the elements that are important to him or her, and also leave room for the reader's own conclusions.

The outcome of the thesis is that the author's emotional understanding of the world of the story, together with the moral, creates a foundation which is then supported by factual background research. Background research is important to the writer, but it is more about supporting or broadening the writer's existing perspective. The way in which an author approaches the subject is very individual and influenced by the nature and genre of the story. It is also good for the writer to be aware of his or her own position in terms of the story, so that the writer can justify writing about it. The key is to understand and know the world of the story on both emotional and moral level.

Key words: screenwriting, research, ethics, moral, point of view

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMAN JA VÄITTÄMÄN SYNTYMINEN	8
2.1	Kuinka käsikirjoittaja havainnoi?	8
2.2	Näkökulman, väittämän ja teeman määrittely.....	11
2.3	Miksi tämä on tärkeää tiedostaa?	12
2.4	Kuinka havainnoista muodostuu näkökulma ja väittämä?	14
2.5	Teeman muodostuminen.....	18
3	FIKTIO JA TODELLISUUS	20
3.1	Faktat fiktiivisessä elokuvassa	20
3.2	Todellisuus määrittelee fiktiota.....	22
4	TAUSTATYÖN MERKITYS JA PROSESSI	26
4.1	Mitä on taustatyö ja miksi se on tärkeää?	26
4.2	Kuinka taustatyötä tehdään?.....	28
4.3	Taustatyön metodeja	32
4.3.1	Henkilöhahmojen rakentaminen ja taustatarina	36
4.3.2	Stereotypiat ja olettamukset käsikirjoittajan riskitekijöinä....	38
5	KIRJOITTAJAN MORAALINEN VASTUU JA ETIIKKA.....	40
5.1	Moraali tarinan sisällä – <i>Thank You for Smoking</i>	44
5.2	Voiko kuka tahansa kirjoittaa mistä tahansa?	46
5.3	Taustatyö omakohtaisen kokemuksen sijasta	48
6	POHDINTA	52
	LÄHTEET	55
	ELOKUVAVIITTEET	57

ERITYISSANASTO

Näkökulma	Näkökulma määrittelee, kenen silmin käsikirjoittaja katsoo ja käsittelee aihettaan. Näkökulmalla määritellään myös se, kenen tai minkä kautta katsoja kokee tarinan tapahtumat. Sen avulla selvitetään, kehen tai mihin katsoja tarinassa samaistuu. Näkökulma saattaa muuttua prosessin aikana.
Päälause	Päälause on virke tai lause, jonka sisään tarinan keskeinen sisältö puristetaan. Elokuvan ”kuningasajatus”, pääidea, jonka määrittelemisen auttaa kirjoittajaa tekemään valintoja ja kertoo osaltaan, mikä elokuvaan kuuluu ja mikä ei. Se on ajatus, jonka kirjoittaja toivoo katsojien vastaanottavan elokuvan nähtyään, kirjoittajan sanoma.
Väittämä	Väittämä, eli premissi, on kirjoittajan mielipide ja kannanotto. Se paljastaa tekijänsä moraalin suunnan ja ilmenee useimmiten elokuvan lopussa. Teema muuttuu väittämäksi silloin, kun siihen lisätään jokin moraalinen viesti, jonka kirjoittaja pyrkii todistamaan todeksi. Se on kirjoittajan omakohtainen suhde tarinan perusristiriitaan. Väittämä on päälausetta henkilökohtaisempi ja konkreettisempi, niiden ollessa kuitenkin hyvin paljon yhteyksissä toisiinsa.
Teema	Teema on elokuvan läpi vallitseva muuttumaton ajatus, jota tarinassa käsitellään. Teemaan ei sisälly selkeää moraalista tasoa. Se sitoo tapahtumia toisiinsa ja kertoo, mistä elokuvassa on kysymys. Teemaan yhdistyy kaikki elokuvan elementit, sitä tukien.

1 JOHDANTO

Käsikirjoittaminen on tutkimusta, kuin seikkailua mielikuvituksen ja todellisuuden rajamailla, jonka kautta luodaan uutta. Tutkimus ei rajoitu pelkästään faktan tutkimiseen, vaan se on paljon monialaisempaa, syvällisempää tutkimusta tarinan maailmasta, sen lainalaisuuksista ja henkilöistä. Kirjoittaja pyrkii ymmärtämään tarinansa maailman läpikotaisin niin tiedostavalla kuin emotionaalisellakin tasolla. Monesti kuvitellaan käsikirjoittajan tutkimustyön jäävän pelkästään tarinan sisäiseen tutkimukseen, mutta tosiasiasa se on vielä tätäkin syväluotaavampaa. Se on tutkimusta kirjoittajasta itsestään, hänen moraalisistaan, näkökannoistaan ja valinnoistaan. Se on kuin kirjoittajan kokonaisvaltainen sukellus aiheeseensa, jolla ei pyritä pelkästään *ymmärtämään* vaan myös *tuntemaan* se, mistä kirjoittaa. Tutkimus on faktan, moraalien ja emotionaalisen tutkimuksen yhteissidos. Ympäröivä maailma ja sen myötä vallitseva yhteiskunta peilaavat fiktiota ja luovat sitä. Kirjoittajan eletty elämä ja kokemukset luovat näkökulmia, synnyttävät väittämiä, luovat moraaliiteettiä ja samalla rakentavat uutta. Tämä kaikki on tutkimusta, tietynlaista upottaumista, ja elämistä, kirjoittamassaan maailmassa.

Tällä opinnäytetyölläni pyrin selvittämään käsikirjoittajan tutkimustyötä kokonaisuutena ja sitä, millä tavalla tämä kaikki vaikuttaa kirjoitusprosessiin. Millainen vaikutus tutkimuksella on kirjoittajan ennakkokäsityksiin, väittämään tai näkökulmaan ja kuinka tarinan maailman syvempi ymmärtäminen voi muuttaa niitä? En rajoita opinnäytetyötäni pelkästään faktapohjaiseen taustatutkimukseen vaan katson osaksi tätä myös kirjoittajan oman moraaliiteetin sekä omien emotioiden tutkimisen. Pyrin myös selvittämään, millä tavalla todellisuus vaikuttaa fiktion kirjoittamiseen ja mitä moraalisia sekä eettisiä ristiriitoja kirjoittaja voi kohdata prosessinsa aikana. *Onko jokainen oikeutettu kirjoittamaan mistä tahansa ja miten kirjoittajan oma sosiaalinen asema vaikuttaa tarinan olemassaolon oikeuteen?* Lopputuloksena haluan selvittää, miten nämä kaikki elementit vaikuttavat kirjoitusprosessiin ja lopputulokseen.

Tutkimusmateriaalinani olen käyttänyt alan ammattilaisten haastatteluja sekä kirjallisuutta. Pyrin siihen, että työssäni olisi mahdollisimman paljon erilaisia

näkökulmia eri tekijöiltä, koska jokainen kirjoittaja varmasti kulkee oman tiensä. Pysin myös siihen, että opinnäytetyöni avaisi käsikirjoitusprosessin moninaisuutta erityisesti aiheen tutkimuksen ja siihen sukeltamisen näkökulmasta.

2 KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMAN JA VÄITTÄMÄN SYNTYMINEN

Käsitkirjoittaja on havainnoija, joka tarkkailee ja kuuntelee ympärillään vallitsevaa maailmaa, joiden kautta hän synnyttää ajatusaihioita, joissa ideat lähtevät kehittymään. Hän on myös tutkimusmatkailija, jonka tehtävänä on suorittaa tutkimusmatka havaintoon ja sen luomiin mielikuviin, tunteisiin sekä ajatuksiin. Se on tavallaan kuin tutkimusmatka tekijään itseensä, koska käsitkirjoittaja kirjoittaa aina lopulta siitä, mistä tietää ja mitä tuntee, dramatisoiden tapahtumia oman tulkintansa kautta. Jokaisessa teoksessa on pala kirjoittajaansa, eikä tältä voi välttyä. Kaneto Shindon huomasi aloittavansa kirjoittamaan usein siitä, mikä herätti hänen mielenkiintonsa, mutta lopulta ymmärtäen sen olleen kuitenkin aina kirjoittamista hänestä itsestään. Kirjoittaja ei pysty lukemaan kenenkään muun mieltä kuin omansa ja tiedostaa omat hyvät ja pahat ajatuksensa (McGrath & MacDermott 2003, 91). Itsetutkiskelu luo moraalisen suunnan tarinalle, koska käsitkirjoitus kertoo aina jotain kirjoittajastaan.

2.1 Kuinka käsitkirjoittaja havainnoi?

Käsitkirjoittaja havainnoi jatkuvasti; elämää, ihmisiä, tilanteita, tapahtumia, yksityiskohtia. Useimmat havainnot ovat arkipäivän tilanteita, joiden kautta kirjoittaja lähtee aihetta dramatisoiden kehittämään sitä eteenpäin. Havainnot voivat tapahtua missä tahansa ja silloin, kun kirjoittaja niitä vähiten odottaa. Jouko Turkka nostaa esimerkikseen tilanteen Näsinneulassa, jossa hän oli poikansa kanssa. Tilanteessa poika oli tulossa WC:stä, jolloin vieras mies törmäsi oveen. Tästä aiheutui oven paiskautuminen kiinni ja pojan sormien jääminen sen väliin. Turkka kertoo raivostuneensa ensin miehelle mutta huomanneensa sitten tämän kantaneen valkoista keppiä. Tämä on lähtökohta. Hän lähtee kärjistämään tilannetta *entä-jos* –ajattelulla. *Entä-jos* hän olisi syöksynyt miehen kimppuun ja tönäissyt tämän kumoon? *Entä-jos* sivullinen olisi puuttunut asiaan omasta näkökulmastaan? *Entä-jos* tilanne olisi tästä kärjistynyt ja sivullinen olisi tönäissyt Turkan ikkunasta läpi, alas tornista? Poika olisi jäänyt orvoksi ja syynä olisi ollut väärinkäsitys ja tämän aiheuttama kohtalokas tilanne. Tarina syntyy isän halusta suojella poikaansa (Vacklin & Rosenvall 2015, 232). Tässä tapauksessa yksi havainto toimii katalysaattorina draamalle ja mielikuvitus vie havaintoa draamalliseen muotoon. Esimerkissä havainto syntyy siis mahdollisten

seurausten pohdiskelulla; seuraus luo uuden seurauksen, joka taas luo uuden. Tarinan kehittäminen on kuin lumipalloehtin lailla eteenpäin liikkuva ketju, joka luo lihaa ympärilleen sitä mukaa, mitä dramaattisemmaksi tilanne voisi kehittyä.

Havaintoja voi olla myös useampia, joiden yhdistymisestä mielikuviitus lähtee liikkeelle. Käsikirjoittaja-ohjaaja Jarmo Lampelan elokuva *Sairaan kaunis maailma* lähti liikkeelle kahdesta arkipäivän havainnosta; kotiintuloaikoja valvomattomista vanhemmista sekä huumeiden kanssa puuhastelevista teineistä (Hirvonen 2003, 65). Kummatkin näistä havainnosta syntyivät kaduilla tapahtuvista asioista, joita kirjoittaja kohtasi päivien aikana. Lampela kertoo ensimmäisen havainnon syntyneen Säätytalon vieressä norkoilevasta nuorisosta, joiden mukaan oli eksynyt myös muutama varhaisteini. Hänen mielenkiintonsa heräsi siihen, mitä nämä neljä lasta tekivät kyseisessä porukassa kellon lähennellessä jo puolta yötä; miksi vanhemmat eivät olleet asettaneet kotiintuloaikoja? Toinen havainto taas syntyi Katajanokalla sijaitsevassa kahvilassa, jossa hän kuuli kahden, noin 15- vuotiaan nuoren spekulatioita tulevasta huumeituomiosta. Hän kiinnitti huomiota siihen, kuinka kevyesti nuoret asiaan suhtautuivat ja kuinka huumevelka tuntui huolettavan nuoria paljon enemmän kuin niistä tuleva tuomio (Hirvonen 2003, 64-65). Lopputuloksena syntyi elokuva nuorison huumeidenkäytöstä sekä heidän perheidensä sisäisistä ongelmista. Havaintoja voi siis olla useampia kuin yksi, ja käsikirjoittaja pystyy havaintoja yhdistämällä luomaan aiheelleen entistä syvällisempää pohjaa ja rakennetta. Tässäkin esimerkissä havaintojen inspiraationa oli oma elämä ja ympäröivä maailma.

Kolmantena esimerkkinä otan Jarmo Lampelan *Joki*-elokuvan. Lampela kertoo, että juuri *Sairaan kaunis maailma* –elokuvan kuvauksissa hän joutui todistajaksi tapahtumaan, jossa mies yritti itsemurhaa hypätessään alas kaiteelta asematunnelin pohjakerroksessa. Tästä tapahtumasta kului vuosi, kunnes Lampela näki lehdessä uutisen 18-vuotiaasta tytöstä, joka yritti itsemurhaa pienen lapsensa kanssa hukuttautumalla jokeen. Uutinen herätti Lampelassa erittäin voimakkaan tunnereaktion; miksi tyttö halusi viedä myös lapsensa mukanaan? (Hirvonen 2003, 77-78). Tässä esimerkissä kiteytyy hyvin kirjoittajan tunneyhtäläisyys tarinaan eli se, miten tarina lähtee voimakkaasti liikkeelle tunnekokemuksesta. Lampelan tapauksessa hän oli konkreettisesti saanut jo

todistaa itsemurhayritystä ja kokenut sen emotionaalisesti, joka sitten nousi esille uudelleen hänen lukiessaan uutisen työstä. Tarina perustui siis tunteeseen. Lopputuloksena Lampela mainitseekin, että Joki –elokuvan käsikirjoitus syntyi halusta tutkia tunteita (Hirvonen 2003, 79).

Joskus havainto lähtee liikkeelle myös esineestä, jossa on jotakin kirjoittajaa kiinnostavaa. Se voi olla esimerkiksi valokuva. Ohjaaja-käsikirjoittaja Steven Zaillian kertoo saaneensa inspiraation elokuvaan *Searching for Bobby Fischer* valokuvasta, jossa oli noin seitsemänvuotias poika opiskelemassa shakkiasetelmaa pelilaudalla. Zaillian kiinnostui siitä, että pojan katse oli erittäin intensiivinen ja ”aikuismainen” ottaen huomioon hänen olleen vasta lapsi. Tämä herätti kysymyksiä; *Miksi lapsi tekee aikuisten työtä? Minkälaisia paineita se voi hänelle tuottaa?* (McGrath & MacDermott 2003, 40). Lopputuloksena syntyi elokuva seitsemänvuotiaasta pojasta, joka paljastuu pikashakin mestariksi ja jonka isä palkkaa mestarin valmentamaan poikaansa kilpailuihin (Wikipedia. *Searching for Bobby Fischer*, Viitattu 07.03.2022).

Paul Schrader taas kertoo, että halusi tehdä elokuvan keski-ikäisen ihmisen elämästä, mutta koki aiheen peruskuviot hyvin tylsiksi ja ennalta arvattaviksi. Eräänä yönä hänen ollessa nukkumassa hän heräsi siihen, että hänen tuntemansa huumediileri oli hänen edessään. Schrader ihmetteli, että kuinka tämä kaveri, jota hän ei ollut nähnyt lähes viiteen vuoteen, seisoi siinä. Hän oli yrittänyt etsiä tätä miestä liki vuoden ajan, mutta ei kyennyt löytämään häntä, joten mies kyllästyi ja rupesikin sitten etsimään Schraderia. Schrader tajusi, että tässä oli hänen protagonistinsa elokuvaan keski-ikäisten ihmisten elämästä ja lopulta syntyi elokuva *Light Sleeper* (McGrath & MacDermott 2003, 14).

Havainto lähtee etenemään kohti tarinaa, kun käsikirjoittajalla on aito kiinnostus tutkia sitä. Kirjoittajalle on tärkeää selvittää, mikä tässä havainnossa aiheutti sen, että hän kiinnitti siihen huomiota; useimmiten se on tunne. Käsikirjoittaminen ja tarinan maailman tutkiminen ovat pitkälti tunteeseen perustuvaa tutkimusta. Yle Draaman vastaava tuottaja Suvi Mansnerus kuvailee tärkeäksi sitä, että kirjoittajalla on palo tutkia havaintoaan ja sitä kautta muodostaa henkilökohtainen side havaintoon, josta aluksi kiinnostui. Tuottajan näkökulmassa havainto kiinnittyy erityisesti kokonaisuuteen; minkälaisia maailma, henkilöt tai

tapahtumapaikat ovat ja mikä tekee tästä tarinasta ainutlaatuisen ja toteuttamiskelpoisen? (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022). Mielenkiintoista tässä on mielestäni se, että siinä missä käsikirjoittaja havainnoi aluksi yksityiskohtia ja tutkii itseään etsien sieltä yhtymäkohtia havaintoonsa, tuottaja havainnoi kokonaisuutta. Kuitenkin molemmat pyrkivät löytämään tarinasta periaatteessa samat asiat; samaistumispinnan, ainutlaatuisuuden, sanoman. Käsikirjoittaja tutkii sitä henkilökohtaisemmin, kun taas tuottaja objektiivisemmin.

2.2 Näkökulman, väittämän ja teeman määrittely

Näkökulma ja väittämä ovat käsikirjoituksen peruspilareita, jotka voivat muodostua kirjoitusprosessin alussa tai sen aikana. Jouko Aaltonen kuvailee kirjoittajan etsivän näkökulmaa tai näkökulmia ja ne ilmenevät kolmella tasolla; tällä voidaan tarkoittaa teoksen yleistä näkökantaa käsiteltävään asiaan, sen henkilön näkökantaa, jonka kautta tarina kerrotaan tai henkilöiden fyysisiä näkökantoja. Yleensä näkökulma laajenee yksittäisestä yleiseen, alusta loppuun, jonka lopussa katsoja tekee sanoman kannalta oikeat johtopäätöksensä (Aaltonen 2018, 47-48). Jokainen näistä on käsikirjoituksen kannalta yhtä tärkeä. Näkökulmalla määritellään myös se, kenen tai minkä kautta katsoja kokee tarinan tapahtumat; näkökulman avulla selvitetään se, kehen tai mihin katsoja tarinassa samaistuu. Aaltonen määrittelee sen niin, että katsoja samaistuu tähän henkilöön ja samalla käsikirjoittajan kannattaa miettiä myös sitä, edustaako hahmo oletettua kohderyhmää (Aaltonen 2018, 48).

Päälause on kirjoittajan sanoma, jonka avulla elokuvaa voidaan myös rajata jonkun tietyn ajatuksen alle. Jouko Aaltonen kuvaa päälauseen olevan virke tai lause, jonka sisälle elokuvan keskeinen sisältö puristetaan. Se on kuin elokuvan ”kuningasajatus”, pääidea, jonka määrittelemisen auttaa kirjoittajaa tekemään valintoja ja kertoo osaltaan, mikä elokuvaan kuuluu ja mikä ei. Se on ajatus, jonka kirjoittaja toivoo katsojien vastaanottavan elokuvan nähtyään, kirjoittajan sanoma (Aaltonen 2018, 44). Väittämän, eli premissin, voi katsoa olevan kirjoittajan kannanotto, joka paljastaa lopulta tekijänsä. Sen takia suhde tarinan maailmaan on erittäin tärkeää. David Howardin mukaan teema muuttuu väittämäksi silloin, kun siihen lisätään jokin moraalinen viesti, jonka kirjoittaja pyrkii todistamaan todeksi (Vacklin & Rosenvall 2015, 245). Kuitenkin on hyvä huomioida se, että

päälauseella ja väittämällä tarkoitetaan täysin samaa asiaa; ero on todella pieni ja se liittyy lähinnä moraalisen kannanoton tulemiseen osaksi sanomaa.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että teoksen itsessään pitää olla moralisoiva, vaikka se kirjoittajan moraalien tason paljastaakin. Howard jatkaa, että kirjoittajan on annettava katsojan kokea arvomaailmat ja elämän monimutkaisuudet epävarmuuksineen ja sen päätehtävä on haastaa ja provosoida katsoja ajattelemaan. Jouko Aaltosen mukaan se voi olla kirjoittajan yleinen havainto tai väite maailmasta, eikä sen välttämättä tarvitse olla syvällistä filosofiaa; yleinenkin päälause toimii, koska se sitoo rakennetta (Aaltonen 2018, 45). Käsikirjoittajien killan puheenjohtajan Pekko Pesosen mukaan elokuva on useimmiten tietoisesti rakennettu konstruktio, jonka koko olemus väittää maailmasta jotakin, jonka tekijä itse kokee tärkeäksi ja olennaiseksi. Väittämän on syytä olla ajalleen relevantti, tosin ei liikaa vain hetkessä kiinni, koska elokuvan tuotantoprosessi kokonaisuudessaan on hyvin hidas. Tärkeimmät väittämät ovat usein ajattomia (Pesonen 2011). Väitteellään käsikirjoittaja nostaa esille asian, jonka itse kokee tärkeäksi mutta hänen on kuitenkin muistettava tuotannolliset raamit, koska elokuvan tekeminen on itsessään pitkä prosessi; väitteen pitää siis olla relevantti myös silloin, kun elokuva julkaistaan. Jokaisella elokuvalla on väittämä enemmän tai vähemmän tärkeässä roolissa. Tämä johtuu siitä, että elokuvan tarinaa katsotaan jonkun valitsemana konstruktiona tapahtumia (Pesonen 2011).

Käsikirjoituksen teemalla tarkoitetaan teoksessa vallitsevaa ajatusta, jota tarinassa käsitellään. Sitä ei pidä sekoittaa väitteeseen, koska teema vallitsee läpi koko elokuvan ja sitoo tapahtumia toisiinsa. Se on muuttumaton elementti ja samalla koko tarinaa yhdistävä laaja idea, joka määrittelee, miksi juuri nämä tietyt tapahtumat on valittu elokuvaan. Teema käsittelee jotain yleisinhimillistä kokemusta ja antaa samalla teokselle syvyyden. Teemaa etsitään ja sen löydyttyä se auttaa teoksen rajaamisessa sekä paljastaa kirjoittajan ajattelun (Vacklin & Rosenvall 2015, 241).

2.3 Miksi tämä on tärkeää tiedostaa?

Käsikirjoittajan taustatyö ei ole pelkästään faktan tutkiskelua vaan myös aiheen, teeman, väittämän ja sanoman määrittelyä; käsikirjoituksen peruspilareiden

tutkiskelua ja aiheeseen paneutumista. Kaikki lähtee liikkeelle havainnosta, johon käsikirjoittaja luo suhteen. Suhde voi olla omakohtaisesta kokemuksesta tai havainnosta lähtöisin oleva tunne tai sitten kirjoittaja pyrkii löytämään tunteen, joka olisi mahdollisimman lähellä tarinan maailmaa. Käsikirjoittaja-ohjaaja Petri Kotwica kuvaa tätä *mitä-jos* -tyyppiseksi emotionaaliseksi tutkimukseksi, joka on kuin sukeltamista aiheen teemaan. Kyse on samankaltaisesta tutkimusmetodista, minkä Jouko Turkkakin jo mainitsi aiemmin. Yleensä kaikki lähtee liikkeelle yhdestä havainnosta, johon alkaa rakentumaan kerroksia. Jo emotionaalisen tutkimuksen aikana oman aiheensa selkeyden kannalta on hyvä saada havainto rajatuksi. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö aihe voisi muuttua matkan varrella. Hän mainitsee esimerkkinä, että vasta lajityypin selkeydyttyä hänelle kirkastui, että hänen pitää varsinaista aihetta jopa piilotella itseltään (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Aihe voi olla siis prosessin aikana muuttuva elementti ja tapoja etsiä sitä on monia. Tärkeää on tiedostaa, miksi on kiinnostunut juuri tästä aiheesta ja selvittää se, mikä siinä kiinnostaa. Tämä on pitkälti itsetutkiskelua.

Kotwica mainitsee, että aiheen voi tuottaa jokin tapahtuma elämässä, josta syntynyt tunne sitten luo ideoita. Hän ottaa esimerkikseen itseensä kohdistuneen huumeidenkäyttäjien asuntoryöstötapauksen, joka hänelle tapahtui oltuaan elokuvakoulujen järjestämällä festareilla Münchenissä. Hän koki ryöstön tuntuneen äärimmäisen väkivaltaiselta teolta siitäkin huolimatta, että menetys oli ollut vain materiaalia. Joillain tavaroilla oli kuitenkin tunnearvoa. Hän alkoi tutkimaan omia tunteitaan tästä tapahtuneesta ja syntyi lyhytelokuva naisesta, joka lähtee rynnäkkökiväärin kanssa omille lomille armeijasta, koska pelkää perheväkivallan ja alkoholiongelmien täyttämän perheensä vuoksi sitä, että kotona hänen äidiltään saattaa lähteä henki. Tähän saattoi vaikuttaa myös Kotwican oma menneisyys alkoholistiperheen kasvattina. Käytännössä siis koko alkuperäinen ajatus ja premissi voi muuttua matkan varrella, mutta kuitenkin tarina on täysin emotionaalisesti rakenneyhtenäinen siihen tunteeseen, mistä kaikki lähti liikkeelle (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022).

Käsikirjoittaja pyrkii löytämään omat kytköksensä tarinaan ja useasti ne ovat emotionaalisia kytköksiä, joista tarina lähtee liikkeelle. Käsikirjoittaja Steven Zaillian keskittyy aina ensiksi tunteeseen tai sävyyn. Idea itsessään voi olla

samanaikaisesti täysin vieras mutta kuitenkin hyvin tuttu. Hän mainitsee esimerkikseen *Schindlerin Listan* käsikirjoituksen, jonka maailmaa hän kuvailee itselleen täysin vieraaksi tarinaltaan mutta siinä olleen kuitenkin jotain hyvin tuttua ideoiltaan. Hänen täytyy tuntea ideat ei pelkästään menneisyyden tapahtumien kautta vaan löytääkseen jotain kokemuksia omasta elämässään, joiden aiheuttamiin tunteisiin hän voi tarttua tai sitten ihmisiä, jotka ovat kokeneet jotain, joka auttaisi pääsemään niihin tunteisiin (McGrath & MacDermott 2003, 40). Käytännössä tässäkin kyse on teemojen löytämisestä oman itsensä ja kokemiansa tunteiden avulla.

Käsikirjoittajan on siis oltava perillä siitä, mistä kirjoittaa ja miksi kirjoittaa juuri tästä aiheesta sekä tunnettava oma suhteensa ja positionsa tarinaan. Käsikirjoitus voi olla itsessään matka aiheensa teemaan tai väittämään. Nämä voivat myös muuttua matkan varrella. Aaltonen mainitsee, että mikäli aihetta ei ole rajattu kunnolla tai siinä ei ole selkeää näkökulmaa, se muuttuu hyvin sekavaksi. Siltä puuttuu silloin useasti sanoma ja viesti (Aaltonen 2018, 43-44). Mikäli nämä ovat epäselviä kirjoittajalle, koko perusta ja syy teoksen olemassaololle katoaa.

2.4 Kuinka havainnoista muodostuu näkökulma ja väittämä?

Havainto alkaa kehittymään näkökulmaksi ja väittämäksi silloin, kun käsikirjoittaja alkaa havaintoiaan tutkimalla muodostamaan oman mielipiteensä aiheeseensa. Sen kautta määrittyy osakseen myös koko käsikirjoituksen olemassaolon tarkoitus; miksi juuri tämä tarina on tärkeää kertoa? Jouko Aaltonen kuvailee päälausetta väitteeksi, jonka elokuva ja näin ollen myös käsikirjoittaja pyrkii välittämään. Se määritellään useinkin kannanotoksi elokuvan perusristiriitaan ja sen on hyvä olla selkeä ja provosoida kannanottoihin. Päälauseen tulisi kiteyttää tämä perusristiriita ja olla oikeastaan jopa ratkaisu siihen (Aaltonen 2018, 45). Se on käytännössä kuin vuoropuhelua katsojan kanssa, jonka kautta käsikirjoittaja pyrkii tuomaan esille oman mielipiteensä ja ottamaan kantaa. Petri Kotwica mainitsee, että väittämä paljastaa aina tekijänsä kannan ja moraalin. Ja mikäli näin ei ole, kirjoittajalla on prosessin aikana syntynyt sumeutta aiheeseensa eikä tekijä enää tiedä mitä on lähdetty kertomaan ja miksi (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Tämä taas suoraan aiheuttaa riskin asettaa teoksen olemassaolo

kyseenalaiseen valoon, mikäli sen tarkoitus ja päämäärä ovat kirjoittajallekin epäselviä. Siksi kirjoittajalle on tärkeää tiedostaa jatkuvasti oma näkökulmansa ja väittämänsä elokuvassa.

Ohjaaja-käsikirjoittaja AJ Annilan mukaan väittämän ei tarvitse olla välttämättä selkeä. Hän mainitsee kuitenkin riskiksi sen, että jos väittämä ei ole selkeä, kirjoittajan pitää hyväksyä se, että katsoja voi tehdä omia tulkintojaan, jotka voivat olla täysin mitä tahansa; jopa kirjoittajan alkuperäistä väittämää tai moraalikäsitystä vastaan. Varsinkin silloin, jos teoksen perustukset ovat myös epäselkeitä. Tekijä voi tätä kautta joutua tilanteeseen, että elokuvasta on luotu mielikuva, jota tekijä ei missään nimessä ollut itse sillä tarkoittanut. Annila henkilökohtaisesti tekijänä toivoo, että väittämä olisi kuitenkin niin selkeä, että jos hän joskus jossain yhteydessä sanoo mistä elokuva kertoo, yleisö pystyy löytämään väittämän elokuvasta. Mikäli kyseinen asia taas tulee yleisölle yllätyksenä, on kirjoittaja tässä suhteessa epäonnistunut. Yhteenvetona siis, että niin selkeä väittämä, että katsojat voisivat rakentaa oman käsityksensä elokuvastaan mutta kuitenkin niin, että se käsitys olisi teoksen kirjoittajan kanssa edes samalla viivalla (Annila, AJ. Haastattelu 08.04.2022).

Kotwica kertoo, että hänen oma suhteensa väittämään vaihtelee teoksesta riippuen. Hän nostaa esille *Musta jää* –elokuvansa, jossa hänelle oli äärimmäisen tärkeää olla syyllistämättä ja moralisoimatta kumpaakaan päähenkilöä. Hän kertoo, että halusi välttää kertomasta polarisoitunutta maailmankuvaa, jossa on selkeä ero antagonistin ja protagonistin välillä; kukaan kun ei synny hyvänä tai pahana, vaan näiden välissä on paljon olosuhteita, jotka vaikuttavat ihmisen, ja henkilöidenkin, tekoihin ja valintoihin (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Näkökulma ja väittämä määrittyvät siis hyvin paljon riippuen siitä, miten tarinan hahmoja lähdetään katsomaan. Kirjoittajan on oltava selvillä kummankin hahmon syistä ja seurauksista omalle toiminnalleen ja tutkia sitä maailmaa, jotka ovat vaikuttaneet heihin. Kuten sanottu, näkökulma ja väittämä voivat olla hyvinkin monimutkaisia riippuen siitä, miten syvälle hahmojensa psykologiaan menee sisälle.

Kotwica nostaa esille ajatuksen, että käsikirjoittaja, joka suhtautuu työhönsä intohimoisesti, tavoitteenaan tehdä kestävä ja kantava teos, asettuu myös

muiden henkilöiden näkökulmiin *kuin* ne olisivat protagonisteja. Kotwica päätti kirjoittaa *Mustan jään* molemmat henkilöt kuin he olisivat päähenkilöitä ja välttää antagonisti-protagonisti asetelmaa. Tämä siksi, että jokainen ihminen on oman elämänsä päähenkilö. Hän korostaa myös, että vaikka lajityyppileffoissa protagonisti-antagonisti asetelma onkin voimakkaampi, käsikirjoitus kannattaa siltikin kirjoittaa ainakin kerran niin kuin kummatkin olisivat päähenkilöitä (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Tämä tuo tarinaan ennen kaikkea kiinnostavampaa jännitettä, mutta auttaa myös kirjoittajaa löytämään näkökulmansa sekä väittämänsä, koska kykenee asettumaan myös toisen hahmon, antagonistin, asemaan. Hyvä käsikirjoittaja tiedostaa hahmojensa olosuhteet eikä pelkästään moralisoi elokuvassaan väärin tekevää hahmoaan; jokaisella kun on syynsä. Ja kun kirjoittaja paneutuu näihin syihin ja teoksessaan vallitsevaan maailmaan, hän pystyy rakentamaan myös oman suhteensa, mielipiteensä ja näin ollen myös näkökulmansa ja väittämänsä aiheestaan.

Käsikirjoittaja etsii jatkuvasti näkökulmia ja niitä voi olla elokuvassa useampiakin. Näkökulmat voivat vaihtua prosessin aikana, jopa kohtauksesta toiseen siirryttäessä. Toisaalta ne voivat myös pysyä samoina ja vahvistua. Kotwica pyrki *Musta jää* – elokuvassaan mahdollisimman symmetriseen näkökulmaan, joka tarinaan muodostui käsikirjoitusprosessin aikana. Hän pyrki pitämään premissiä piilossa loppuun asti, vaikka se sinänsä olikin hänellä tiedossa, jotta premissi ei itsessään sekottaisi näkökulmatekniikkaa jota hän käytti; tässä tapauksessa siis keskeisimpien henkilöiden symmetristä käsittelyä ja sitä, ettei heitä jaettaisi hyvyys-pahuus-akselille, vaan että molempia käsiteltäisiin niin, kuin he olisivat protagonisteja (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Tässä korostuu näkökulman tärkeys ja erityisesti sen monimuotoisuus erinomaisesti. Tarinaa pitää pyrkiä katsomaan monesta eri näkökulmasta niin, että asettuu sen tärkeimpien henkilöiden asemaan ja lähtee tutkimaan heitä yksilöllisesti. Näkökulmia on elokuvassa useita ja käsikirjoittajan on tärkeää löytää keskeisimmät pointit sekä tarinastaan että henkilöistään pitääkseen kokonaisuuden kasassa.

Käsikirjoittaja tarvitsee useita tulokulmia niin hahmoihinsa kuin aiheeseensäkin. Kotwica jatkaa, että käsikirjoittajan on hyvä haastaa itseään eikä päästää niin helpolla, että tämä lähtisi kirjoittamaan pelkästään protagonistin näkökulmasta vaan myös tutkia sitä näkökulmaa, minkä kanssa protagonisti joutuu vastakkain.

Hän korostaa kahden tai useamman tulokulman tärkeyttä, joka vahvistaa jokaista kohtausta, koska harmittavan monesta elokuvasta oireilee se, että näkökulma on vain yhdestä suunnasta eikä ymmärretä antagonistia (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Taustatutkimuksesta puhuttaessa, tarinan hahmojen ja ylipäättään maailman kokonaisvaltainen tunteminen on erittäin tärkeää. Mitä paremmin kirjoittaja tuntee hahmonsa, sen aidompia tilanteita ja juonikuvioita hän pystyy heidän välilleen kirjoittamaan.

Tekijöiden suhde väittämään eroaa paljon. Tämä riippuu tekijästä itsestään ja siitä, mistä lähtökohdista hän lähtee aiheitaan käsittelemään. Joillekin tarina on kuin tutkimusmatka aiheensa teemaan, jossa väittämää haetaan prosessin kautta. Esimerkkinä sanottakoon näytelmäkirjailija-käsikirjoittaja Juha Jokela, jonka mukaan kirjoitusprosessi on väittämän tutkimista; kirjoittaessaan tarinaansa, hän ei halua tietää etukäteen, kuinka se päättyy. Toiset kirjoittajat taas etenevät pitkälti väittämä edellä. Ohjaaja-käsikirjoittaja Lukas Moodyson on tarttunut usein räikeimpiin ja itseään eniten puhutteleviin epäkohtiin maailmassa. Päinvastaisena tapana jotkut kirjoittajat taas etenevät vaistonvaraisesti, välttämättä itse edes tiedostamatta teoksensa temaattista tasoa. Toisaalta taide-elokuvat pyrkivät enimmäkseen monitulkintaisuuteen, jossa vastuu väittämästä siirretään katsojan päätettäväksi (Pesonen 2011). Tapoja käsitellä väittämää on siis yhtä monta kuin on tekijöitäkin, riippuen siitä, millä tavalla tekijä haluaa tuoda asiansa esille. Osakseen tätä määrittelee se, kuinka tärkeäksi tekijä kokee elokuvansa aiheen sekä sen kautta tehdyn kannanoton. Mitä tärkeämpi aihe on tekijälle, sitä suurempaan rooliin väitteen merkitys yleensä teoksessa nousee.

Pesonen nostaa esille sen, että suomalaisessa elokuvakentässä ei usein uskalleta väittää; näkökulman ja aiheen merkitys tiedostetaan mutta varsinainen väite aiheeseen puuttuu. Hän kehottaakin kirjoittajia lähtemään liikkeelle enemmänkin kiinnostavasta väittämästä, joka esitellään kaikessa karuudessaan; kirjoittajan väittämän tulisi parhaimmillaan olla katsojan silmät ja sydämen avaava kokemus, joka pistää ajattelemaan (Pesonen 2010). Hän tarkoittaa tässä, että katsojalle on paljon kiinnostavampaa vierailla itselleen vieraassa maailmassa kuin katsoa itsestäänselvyyksien toistoa; kuten vaikka että hyvä poliisi ja paha roisto. Kun asetelmiin luodaan moniulotteisuutta ja päästetään irti mustavalkoisesta ajattelusta, syntyy väite. Väite kun mielestäni on juuri sitä, että

kirjoittaja esittää eroavan mielipiteen siitä maailmankäsityksestä, joka yleisesti vallitsee. *Entä jos roiston pahuus onkin seuraus jostain? Entä jos poliisi onkin korruptoitunut?* On tärkeää, että katsojaa ravistellaan ja hänelle väitetään jotain ”kirkasta ja terävää” maailmasta sekä ihmisenä olemisesta (Pesonen 2010). Käsikirjoittajan näkökulma ja väite toimivat katalysaattorina sekä mielenkiintoiselle tarinalle että kantaaottavalle lopputulokselle. Taiteen ei itsetarkoituksellisesti tarvitse olla pelkästään viihdettä vaan tapa katsojalle vieraillla maailmassa, jossa hän ei koskaan tulisi muuten käyneeksi.

2.5 Teeman muodostuminen

Teema on samanaikaisesti käsikirjoitusprosessia rajaava ja selkeyttävä elementti. Se erottuu väitteestä siten, että teemaan ei liity kirjoittajan suoraa moraalista kannanottoa, vaan se on enemmänkin teoksen läpi kantava voima, idea, joka pitää tarinan kasassa ja kulkee läpi elokuvan. Toisin kuin väittäminen, teema on jatkuvasti läsnä ja hallitsee lähes kaikkea tarinassa. *”Teema muuttuu väitteeksi, kun siihen lisätään kirjoittajan moraalinen viesti, jonka tämä pyrkii todistamaan oikeaksi”* (Vacklin & Rosenvall 2015, 245). Siihen myös yhdistyy useat elokuvassa olevat peruselementit. Käsikirjoittamisen taito –kirjassa teemaa kuvataan osaksi rakennetta sekä kohtaustasolla että kokonaisuutena. Vaikka elokuvassa olisi useampia teemoja, ne läpäisee aina yläteema, joka toimii elokuvaa sitovana hallitsevana teemana. Se ilmenee aina toiston kautta; teemaa toistetaan elokuvan kaikissa osissa, henkilöhahmoista tarinoihin ja siitä pienempiinkin yksityiskohtiin (Vacklin & Rosenvall 2015, 241). Elokuvan elementit tukevat sen teemaa ja luovat osakseen sille myös tunnelman. Teema myös määrittelee valmiin elokuvan ulkoasua ja genreä; jokainen elementti valjastetaan käyttöön tämän tukemiseksi. Käsikirjoittamisen taito –kirjassa kuvaillaan teeman paljastavan myös sen, miksi kyseiset tapahtumat on valittu elokuvaan. Se antaa juonelle suunnan, määrittäen henkilöhahmojen ominaisuuksia. Teema myös kehittyy tarinan edetessä, tavallaan kasvaen, tuottaen sekä yhdistäen materiaalia. Se paljastuu elokuvan edetessä ja on parhaimmillaan katsojalleen yllätys (Vacklin & Rosenvall 2015, 241-242).

Teema on tärkeässä osassa käsikirjoittajan tutkiessa tarinansa maailmaa ja henkilöitä. Käsikirjoituksen maailman tutkiminen voi edesauttaa teeman

löytymistä tai päinvastoin, teeman löytyminen voi edesauttaa tarinan kehittymistä. Se määrittelee sen, miksi tarinan elementit ovat niillä paikoillaan ja miksi henkilöt toimivat kuten toimivat. Käsikirjoittaja Paul Schrader kertoo, että kirjoittajan täytyy kohdata omat, kaikista vaikeimmat henkilökohtaisimmat ongelmansa ja tutkia niitä. Kun kirjoittaja löytää ongelman, hänen on yhdistettävä tämä ongelma metaforaan. Kirjoittaessaan käsikirjoitusta elokuvaan *Taksikuski*, ongelmana toimi yksinäisyys, josta syntyi myös elokuvan teema. Metaforaksi yksinäisyydelle tuli taksi; yhtä aikaa yhteiskunnan keskellä mutta todellisesti täysin yksin (McGrath & MacDermott 2003, 14).

Teemaa tutkimalla paljastuu myös hahmojen luonne ja tätä kautta protagonistin motiivit. Paljastamalla tarinan ongelman, tässä tapauksessa yksinäisyyden, kirjoittaja löytää myös teoksen todelliset motiivit ja luonteen. Schrader jatkaa, että luuli tarinansa teeman olleen niinkin yksinkertainen kuin yksinäisyys; mies ei voi saada naista, kenet haluaisi eikä halua naista, kenet saisi. Kuitenkin mitä enemmän hän paneutui tarinaan, sitä enemmän hän tajusi, että kyse ei olekaan yksinäisyydestä vaan elokuvan ongelma onkin *itseaiheutettu yksinäisyys*, johon tarinan protagonistin valinnoillaan itsensä ajaa. Hän kuvaa ongelman kirkastumista jopa itseään korjaavaksi elementiksi, koska kirjoittaja kirjoittaa itsestään; en olekaan yksin vaan olen valinnut tämän itse (McGrath & MacDermott 2003, 17). Tämä esimerkki korostaa teeman löytämisen sekä olemassaolon tärkeyttä koko prosessissa. Teemaa tutkimalla kirjoittaja voi löytää tarinalleen parhaimmillaan täysin uusia merkityksiä, väyliä ja näkökulmia, joista katsoa maailmaa. Ympäröivä maailma ja vallitseva todellisuus taas toimivat lähtökohtina mielenkiintoisille tarinoille; todellisuudesta ammennetaan fiktiota. Tässä tapauksessa käsikirjoittaja löysi jotain uutta myös itsestään; kirjoittaja kun kirjoittaa aina paloja itsestään paperille. Kirjoittajan on tärkeää tiedostaa omat motiivinsa.

3 FIKTIO JA TODELLISUUS

Tässä luvussa käsittelen elokuvan fiktiota ja sen suhdetta todellisuuteen. Fiktioelokuvien tarinat ovat luonnollisesti rakenteeltaan fiktion nojaavia, eli eivät todelliseen maailmaan perustuvia. Tästä huolimatta ne kuitenkin useimmiten pohjautuvat kirjoittajan tosielämässä tehtyihin havaintoihin, ajatuksiin ja oivalluksiin. Tarinoita lähdetään luomaan näitä havaintoja dramatisoiden, jolloin syntyy periaatteessa todellisuuteen kytköksissä oleva mutta kuitenkin täysin fiktiivinen tarina. Todellisuuden määrittelen tosielämän havainnoiksi, kirjoittajan omiksi emotionaalisiksi tunnekokemuksiksi kuin myös ihan konkreettisiksi faktatiedoiksi.

Tämä luku on selvitystä siitä, kuinka paljon fiktioelokuvat lopulta peilaavat todellisuuteen sekä yhteiskuntaan, sen tapahtumiin ja normeihin. Miten elokuvien aiheet heijastuvat niihin teemoihin ja aiheisiin, jotka ovat yhteiskunnallisessa keskustelussa esillä ja mitä kirjoittajien pitää ottaa huomioon kohdemaansa kulttuurista, jotta he voivat kirjoittaa uskottavaa tarinaa? Määritteleekö todellisuus kirjoittajan omaa suhdetta väitteeseen? Kiinnostavana yksittäisenä huomiona tässä luvussa tutkin sitä, kuinka todellisuus ja faktat vaikuttavat kirjoittajan työhön erityisesti uskottavuuden ylläpitämisen näkökulmasta. Miten todellisuus sekä tukee että vaikeuttaa kirjoittajan työtä ja voiko sen sekä kirjoittajan oman mielikuvituksen välillä tulla ristiriitoja. Kuinka paljon kirjoittajan oma tausta vaikuttaa siihen, millä tavalla hän näkee ja käsittelee aihettaan?

3.1 Faktat fiktiivisessä elokuvassa

Todellisuus on se, joka meitä ympäröi ja jota me tarkkailemme, olimme me sitten katsojan tai kirjoittajan roolissa. On siis lähestulkoon väistämätöntä, että todellisuus määrittelee osakseen myös kirjoittajan valintoja, erityisesti uskottavuuden ylläpitämisen näkökulmasta. Tähän vaikuttaa myös se, mikä on elokuvan kohdema ja toisaalta myös se, mihin maahan tai kulttuuriin elokuvan tarina sijoittuu. Suvi Mansnerus kuvaa todellisuuden ja fiktion välistä suhdetta uskottavuusasiaksi ja korostaa, että moni asia fiktiivisessä tarinassa on useimmiten aikalailla yksi yhteen todellisuuden kanssa. Versiointien aikana tätä

tarkastellaan ja tarinan värittämistä kuoritaan kerros kerrokselta oikeastaan kaikilla tavoin, erityisesti siksi, että tarina säilyisi uskottavana. Hän ottaa esimerkiksi poliisin työn sekä sen toiminnan erot suomalaisten ja amerikkalaisten poliisien välillä. Jos versioinnin myötä huomataan, että poliisi toimii tarinassa enemmän amerikkalaistyyliisesti, syntyy uskottavuusvaje, mikäli kirjoittaja tuo nämä toimintatavat Suomen poliisista kertovaan tarinaan. Useimmiten tähän vaikuttaa amerikkalaiset poliisisarjat, jotka ovat ikään kuin luoneet pohjan sille, miten poliisi elokuvassa toimii. Tässä tuottaja yleensä nostaa asiat esille kirjoittajan kanssa pyytäen häntä tutkimaan sen todenperäisyyttä tarkemmin. Toisaalta, jos teos päätetään tehdä täysin fiktiiviseksi, siitä pitää tehdä selkeä päätös ja tässäkin tiedostaa syyt sille, miksi tähän päätökseen päädyttiin. Prosessin aikana tehdään yleisesti ratkaisuja tarinaan siinä mielessä, kuinka paljon todellisuutta väritetään ja kuinka kohotettuja elementit tarinassa ovat. Tähän vaikuttaa luonnollisesti myös elokuvan tyylilaji, joten kirjoittajan pitää löytää sopiva taso juuri tälle kyseiselle jutulle ja siinä on pysyttävä; mikä palvelee yhtä sisältöä, voi toisessa olla täysin älytöntä ja näin syödä uskottavuutta. Jossain tarinoissa ammattikunta voidaan luoda hyvinkin fiktiiviseksi, kun taas toisessa se ei toimi ollenkaan. Tämä riippuu täysin sisällöstä (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022).

Tämä korostaa mielestäni hyvin, kuinka lokalisoituja elokuvat ovat siihen maahan ja sen maan kulttuuriin, mihin ne perustuvat tai missä ne esitetään. Tämä on uskottavuuskysymys. Suomalaiset katsojat eivät helposti uskoisi amerikkalaista poliisitoimintaa, jossa poliisit juoksevat seinien läpi ampuen silmittömällä tulituksella ympäriinsä, tapahtuvaksi Suomessa. Tai tapahtumaa, jossa poliisi ampuu epäillyn heti päästyään kohteeseensa, sen enempää kyselemättä tai selvittämättä. Amerikkalaiseen maailmaan tämä tietysti istuu paremmin mutta mikäli kyseinen toiminta nähtäisiin Suomen poliisin suorittamana ja Suomessa tapahtuvana, tarinan uskottavuus kärsisi. Suomalaiset katsojat ovat tietysti tottuneet kyseiseen toimintatapaan amerikkalaisten elokuvien kautta, joten he voivat antaa uskottavuusvajeen anteeksi tämän vuoksi. Mutta kirjoittajalle voi syntyä riski todellisuuden ja fiktion välisestä kuilusta.

Mansnerus korostaa myös sitä, että kirjoittajan kannattaa tutkia millaisia rikoksia Suomessa ylipäätään tehdään. Hän ottaa esimerkiksi huumemaailman ja sen

rikokset. Huumeet toki liittyvät moneen rikokseen mutta kirjoittajan kannattaa miettiä, että onko se niin keskeinen ongelma Suomessa vai väistelläänkö tätä aihetta käsittelemällä jotain oikeasti yhteiskunnallisesti isompaa ongelmaa. Vai onko kirjoittajan aihevalinta seurausta siitä, että me katsojina altistumme monenlaisille elokuville, kirjoille, tarinoille ja mediasisällöille, erityisesti ulkomailta, jotka pistävät meidät uskomaan, että meidänkin maailmamme olisi sellainen. Kirjoittajan kannattaa siis pysähtyä miettimään, miksi kirjoittaa juuri tästä aiheesta ja onko se todella niin iso ongelma kohdemaassa, että se vaatii käsittelyä. *Onko Suomessa todella niin paljon korruptoituneita poliiseja, että kirjoittajan kannattaa lähteä tekemään tarinaa aiheesta? Vai aiheuttaako tarinallaan enemmän vahinkoa, esimerkiksi laskemalla ihmisten luottamusta virkamiehiin?* (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022). Ja kuinka todellinen ongelma korruptoituneet poliisit ylittäään ovat Suomessa, onko tarina uskottava? Kirjoittajan kannattaa myös pohtia mittakaavoja; ovatko huumestikotutkinnat tai oikeusprossit oikeasti niin suuria kuten me olemme katsojina amerikkalaisten elokuvien myötä tottuneet näkemään ja ymmärtämään. Ja tätä kautta tehdä päätökset siitä, kuinka asiat tarinassa esitetään, jotta ne ovat kohdemaahan sijoittuvina uskottavia.

3.2 Todellisuus määrittelee fiktiota

Maailma ja yhteiskunta vaikuttavat meihin jokaiseen. Se kuinka maailma meitä kohtelee, luo meille mielikuvan siitä, mitä maailma on. Ylipäättään meidän ihmisinä tekemät valintamme perustuvat ainakin osittain siihen, minkälainen ilmapiiiri ja millaisia tapahtumia yhteiskunnassa on meneillään. Samaan aikaan ympärillämme vallitseva keskustelukulttuuri saattaa myös vaikuttaa siihen, millä lailla me ihmisinä ajattelemme. Käsikirjoittajat eivät tee tässä poikkeusta. Sekä kirjoittajan menneisyys että nykyisyys, koetut tapahtumat, keskustelut ja havainnot, luovat kasvualustan tarinoille, samalla luoden niistä ajankohtaisia ja autenttisia.

Ohjaaja-käsikirjoittaja AJ Annilan mukaan fiktioelokuvat peilaavat aivan valtavasti todellisuuteen. Käsikirjoittajat eivät oikeastaan voi edes väittää, etteivätkö nämä peilaisi, koska jo tämä on tavallaan peilaamista. Maailma luo palaset tarinaan ja käsikirjoittaja kerää näitä palasia kaikesta siitä, mitä

ympärillään näkee. Käsikirjoittajilla on myös suuri vastuu siitä, mistä kirjoittaa ja kuinka paljon hän sekoittaa faktaa ja fiktiota. Annila jatkaa, että paljon riippuu elokuvan väittämästä ja aiheesta; siitä, kuinka yhteiskunnallista elokuvaa kirjoittaja on tekemässä. Parasta olisi se, että faktaa ja fiktiota ei tarvitsisi hyvässä teoksessa edes erottaa vaan ne toimivat tavallaan kuin toisiaan tukien. Annila kuitenkin korostaa, että elokuvalla on pelottava voima siinä mielessä, että harva katsoja lukee vapaa-ajallaan historiankirjoja tai tekee muuta tutkimustyötä, joten oletettavasti katsojan faktatieto kyseisestä aiheesta on enemmän tai vähemmän vajaavainen. Elokuvan ilmestyessä, mikäli se vaikuttaa ihmisiin, siitä tulee katsojille faktaa siitä ajasta, mitä elokuvassa kuvataan. Se historiankuvaus, joka elokuvassa esitetään, saattaa muuttaa historiankäsitystä myös katsojissa. Annila korostaakin, että faktan suhde fiktiiviseen elokuvaan on erittäin tärkeä mutta kaikki riippuu siitä, kuinka historiallista ja yhteiskunnallisesti suurta teosta ollaan tekemässä (Annila, AJ. Haastattelu 08.04.2022). Käsikirjoittajalla on siis iso vastuu siitä, ettei ainakaan vääristä fiktiolla faktaa, koska se maailma avautuu katsojalle aina faktana, varsinkin jos kyse on jonkunlaisen ajanjakson kuvauksesta. Kirjoittajan on oltava varovainen, ettei mielikuvituksellaan väritä kertomusta väärään suuntaan ja täten myös ohjaa katsojaa harhaan. Ajanjakson ei tarvitse olla edes historiallinen, jotta tämä sama vastuu säilyy kirjoittajalla. Annila jatkaa, että elokuvaa saa toki dramatisoida, kunhan tekee sen faktoja vääristämättä ja tulkinnan kautta. Tämäkin kuitenkin riippuu hyvin paljon siitä, minkälainen elokuva on kyseessä.

Fakta itsessään on hyvin kyseenalainen asia koska faktan kertojalla on aina jonkunlainen oma näkemys, johon yhteiskunta ja vallitseva maailma vaikuttaa. Annila (08.04.2022) kuvaa historiankirjojen olevan yleensä voittajien kirjoittamia. Luonnollisesti niissäkin on siis ainakin osittain puolueellinen näkökulma. Toisena esimerkkinä on sensuuri. Käsikirjoittaja Krzysztof Piesiewicz kertoo eläneensä kommunistien miehittämässä, totalitaristisessa Puolassa. Hän kertoo lukeneensa historiasta enimmäkseen kirjoista kotonaan, koska koulukirjoissa historia oli sensuurin myötä hyvin muuttunutta ja värittynyttä. Elokuvat siihen aikaan olivat myös mukailleet sensuurin ohjeita, johdatellen ihmisten mielipiteitä hallinnolle mieluisaan suuntaan. Hän kuvaa, että kapinan sekä sensuurin yhteentörmäys tuotti hyvin mielenkiintoisia tuloksia, tarinoita.

Koska kirjoittajat välttelivät paljon poliittisia ja yhteiskunnallisia aiheita, he keskittyivät enemmän emotionaalisiin teemoihin. Sen takia monet puolalaiset elokuvat siihen aikaan kuvaavat ihmisten arkipäiväisiä humaaneita ja psykologisia ongelmia. Hiljalleen totalitarismin häivyttyä myös käsikirjoittajien mahdollisuudet käsitellä aiheitaan vapautuivat. Piesiewicz koki tämän muuttaneen tarinoita vähemmän intensiivisiksi, vähemmän totuudenmukaisiksi ja yksinkertaisesti huonoiksi. Valtamedia alkoi vaikuttamaan kirjoittajien tarinoihin ja osa jopa hukkui siihen. Piesiewicz koki, että Puolan elokuvakenttä hukkasi sen tavan tunteja ja ajatella, mikä heillä oli ennen. Yhteenvetona voisi sanoa, että Piesiewicz koki, että infomaatiotulva häiritsi kirjoittajien kykyä ajatella ja tuntea omia emotioitaan sekä mielipiteitään, kun vaikutus ajatteluun otettiin täysin muualta (McGrath & MacDermott 2003, 128). Tämä näkökulma on kiinnostava ja haluan ottaa sen esille siksi, että tässä yhdistyy kaksi asiaa; faktakin saattaa olla puolueellista ja liiallinen informaatio saattaa hukuttaa kirjoittajan alleen. Tämä pätee erityisesti historiallisissa epookeissa mutta toisaalta myös moderneissa elokuvissa. Kun käsikirjoittaja tutkii maailmaansa, hänen on hyvä muistaa, että kaikki mitä kirjoittaja ei ole itse kokenut, on jonkun toisen kokemaa, luoden mahdollisesti puolueellisen näkökulman. Tässä esimerkissä pitää ottaa huomioon myös ajan henkeä vallinnut sensuuri, joka myös vaikutti ihmisten maailmankäsitykseen. Kirjoittajan on hyvä pitää mielessä tämä, kun hän lähtee miettimään, kuinka paljon todellisuus lopulta määrittelee fiktiota.

Todellisuus, ympäröivä maailma ja sen tapahtumat määrittelevät luonnollisesti myös tarinan uskottavuutta. *Voisiko näin todella tapahtua? Etenisivätkö tilanteet tällä tavalla?* AJ Annila kertoo, että tehdessään *Rauhantekijä* -sarjaa, hän nautti siitä, että pystyi istumaan samassa pöydässä niiden ihmisten kanssa, jotka ovat olleet sarjan maailmaa vastaavissa rauhanneuvotteluissa ja kriisialueilla töissä niin johtotehtävissä kuin kenttätyössäkin. He lukivat käsikirjoituksia läpi prosessin monissa vaiheissa. Kun käsikirjoittajatiimi sitten rupesi itse keksimään heidän omasta mielestään pahaa terrori-iskua, se tuli asiantuntijoilta saman tien takaisin siksi, että he kokivat sen olleen liian laimea. He kommentoivat myös, ettei esimerkiksi NATO tai YK tulisi reagoimaan kyseiseen tapahtumaan

mitenkään ja kehoittivat kirjoittajia luomaan tapahtumasta entistä voimakkaampi.

Annala korostaa, että totuus on aina tarua ihmeellisempää sekä yleensä hirveämpää. Hän kokee, että käsikirjoittajina ei ole mahdollista keksiä pöydän ääressä enää tapahtumia, jotka eivät olisi sen alan ammattilaisten mielessä olleet jo kymmeniä vuosia. Annala ja käsikirjoittajatiimi tapasivat asiantuntijat uudestaan uudella idealla, joka oli ammattilaisten mielestä hyvä ja jota varten heillä on ollut toimintasuunnitelma jo kauan (Annala, AJ. Haastattelu 08.04.2022). Todellisuus määrittelee fiktiota myös siinä suhteessa, millä tavalla asioista pystyy kertomaan, jotta ei vie kertomusta liikaa väärille, epäuskottaville urille. Osaltaan tässäkin nousee esille se käsikirjoittajan vastuu siitä, millä tavalla katsojat alkavat lukemaan tapahtumia ja kuinka paljon fiktio muuttuu katsojien mielessä faktaksi. Osaltaan katsojien tietämättömyys voi antaa anteeksi elokuvan epäuskottavat tapahtumat mutta toisaalta myös edesauttaa väärrien mielikuvien syntymistä. Käsikirjoittajalla on siis yhtä aikaa taiteilijan vapaus tehdä mielikuvituksellista fiktiota, mutta myös vastuu olla vääristämättä todellisuutta niin, että se voisi olla haitallista.

4 TAUSTATYÖN MERKITYS JA PROSESSI

4.1 Mitä on taustatyö ja miksi se on tärkeää?

Käsitteellistämisen on kokonaisvaltaisesti uuden tutkimista, jossa kirjoittaja astuu oman aiheensa maailmaan ja lähtee selvittämään siellä olevia lainalaisuuksia, sääntöjä, elementtejä ja hahmoja. Useasti kirjoittaja kirjoittaa maailmasta, jossa hän ei ole välttämättä koskaan itse käynyt, vaikka tuokin siihen osia itsestään ja omista kokemuksistaan osaksi tarinaa. Kirjoittaja kirjoittaa aina itsestään ja siitä mistä tietää, täydentäen tietojensa puutteita varsinaisella faktuaalisella taustatutkimuksella. Uskon että taustatutkimuksen katsotaan usein tarkoittavan juuri faktan tutkimista. Käsitteenä taustatutkimus on kuitenkin paljon laajempi. Se ei rajoitu pelkästään faktuaalisen tiedon etsimiseen, vaikka sekin on kirjoittajalle tärkeää. Se on kuitenkin vasta osa totuutta.

Petri Kotwica kertoo taustatutkimuksen olevan jo sanana itsessään hieman harhaanjohtava ja kuvailee prosessin olevan paljon laajempaa kuin pelkkää faktojen selvittämistä; siinä ei ole kyse välttämättä taustoista sen enempää kuin tutkimuksesta vaan sukeltamisesta johonkin (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Sukeltamisesta teemaan, sukeltamisesta aiheeseen, sukeltamisesta aiheen maailmaan, astumista sen hahmojen saappaisiin. Pääosassa on *ymmärrys* siitä kokonaisuudesta, jota kirjoittajana käsittelee. Ken Miyamoto kuvailee blogissaan, että taustatyö on elokuvien katsomista ja ylipäättään uppoutumista siihen, millaisia hahmoja haluat luoda, millaisissa maailmoissa hahmot elävät ja mikä on tämän maailman tyyli, sävy ja tunnelma, jonka käsikirjoitus vaatii onnistuakseen. Kun valitset jonkun lajityypin, uppoudu siihen lajityyppiin löytääksesi ja ymmärtääksesi sen elementit omaan tarinaasi. Kun löydät hahmosi, katso kaikki elokuvat, jotka edustavat kyseistä hahmotyyppiä. Kun tiedät tarinasi maailman, katso kaikki elokuvat ja sarjat, jotka käsittelevät tätä maailmaa (Miyamoto, 2019). Pyritään siis löytämään jonkinlainen vastapala tekeillä olevan teoksen maailmalle, johon kirjoittaja voi tarttua ja josta hän voi lähteä rakentamaan. Kirjoittajan oma näkökulma ja moraalikäsitys tuo tarinalle lopuksi sen ainutlaatuisuuden.

Taustatyöllä pyritään aitouteen ja loogisuuteen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että fiktiivisen tarinan itsessään pitäisi olla aito tai looginen verrattuna tosielämään vaan tärkempää on siinä, että se on sitä tarinan itsensä sisällä. Lopullisena päämääränä on saada katsoja uskomaan näkemäänsä. Creative Screenwriting –sivusto kuvailee taustatyötä olennaiseksi osaksi käsikirjoituksia, jotta kirjoittajat voivat luoda uskottavia maailmoja ja hahmoja; tutkimus luo autenttisuutta. Taustatutkimus voi myös stimuloida kirjoittajan luovuutta ja tällä tavalla kehittää tarinaa eteenpäin. Kirjoittaja saattaa kokea tilanteita ja ihmissuhteita, joita ei koskaan aiemmin ollut edes ajatellut. Taustatyöhön pitäisi kuitenkin suhtautua työkaluna, ei ohjaavana elementtinä; kirjoittajien ei pidä käyttää sitä tekosyynä viivyttääkseen itse tarinaan paneutumista (Creative Screenwriting, 2020). Käsikirjoittaja pystyy taustatyöllä edistämään omaa kirjoitusprosessiaan myös tilanteissa, joissa varsinainen faktatieto ei ole kirjoitusprosessin kannalta olennaista. Tarinan maailmaan paneutuminen stimuloi kirjoittajan omaa ajattelua ja kehittää näkökulmaa, jonka kautta käsikirjoittaja pystyy havainnoiden löytämään uusia merkityksiä ja suuntia tarinalleen.

Taustatyötä ei kuitenkaan kannata ottaa luovuutta rajoittavana tekijänä, koska fiktiivisessä teoksessa tarina ja sen hahmot ovat kuitenkin luonnollisesti fiktiivisiä. Vaikka taustatyöllä käsikirjoittaja pyrkiikin aitouteen, hänen kannattaa muistaa, että kyseessä ei ole kuitenkaan dokumentaarinen teos. Väisänen (2018, 15) mainitsee, että esimerkiksi henkilöhahmo on enemmän taideteos ja metafora ihmisluonteesta, johon kerätään piirteitä todellisista ihmisistä. Useimmiten varmasti kirjoittajan jo ennestään tuntemista henkilöistä, joista kerätyt piirteet saattavat yhdistyä tarinan hahmoissa. Väisänen kuitenkin jatkaa, että esimerkiksi putkimiehen työstä kirjoittaessa on varmasti hyvä tutustua tarkemmin putkimiehen ammattiin, jotta henkilöhahmosta tulisi uskottava. Tästä esimerkistä voi siis tehdä johtopäätöksen, että taustatutkimuksen merkitys kasvaa sitä mukaa, miten paljon asiat konkreettisesti linkittyvät tosielämään. Henkilöhahmo itsessään voi olla lähes minkälainen tahansa – ja oikeastaan hahmon luonteen määrittely on täysin kirjoittajan käsissä – mutta sitten kun puhutaan jostakin ammatista, johon kuuluvat tietyt faktat ja lainalaisuudet, uskottavan tarinan rakentamisessa korostuu tietämys aiheestaan.

Väisäsen mukaan taustatyöllä käsikirjoittaja luo myös itselleen raamit, joiden sisällä hän toimii. Vaikka taustatyöllä pyritäänkin autenttisuuteen, ei autenttisuus tarkoita automaattisesti sitä, että sen maailman pitäisi olla todellinen. Tärkeämpää on juuri luoda raamit, joilla kirjoittaja varmistaa, ettei riko elokuvan maailmaan luotuja sääntöjä (Väisänen 2018, 15). Katsojalle pidetään siis yllä illuusiota ja kuvaa luodusta maailmasta, rikkomatta sen sisällä olevia lainalaisuuksia tai sääntöjä. Näiden sääntöjen rikkoutuminen vaikuttaa negatiivisesti katsojan mahdollisuuteen samaistua tarinaan sekä uskoa näkemäänsä. Harva katsoja pystyisi ottamaan vakavissaan esimerkiksi 1950 – luvun Neuvostoliittoon sijoittuvaa elokuvaa, jossa näkyisi Applen tietokone kahvion pöydällä. Tämä on esimerkkinä toki yliampuva ja kärjistetty, mutta mitä paremmin taustatyö tehdään, sen paremmin pieniin yksityiskohtiin tulee paneuduttua. Lopulta tavoitteena on elokuvan maailman uskottavuuden ylläpitäminen.

4.2 Kuinka taustatyötä tehdään?

Taustatyön tekeminen on kirjoittajille hyvin yksilöllistä ja se, kuinka kirjoittaja lähtee sitä tekemään, riippuu pitkälti siitä, mistä ja minkälaista tietoa hän tarvitsee. Kirjoittaja voi päättää, meneekö hän konkreettisesti elämään tarinansa kohteen maailmaan havainnoidakseen sitä vai perehtyykö tarvittaviin faktoihin esimerkiksi aineistotutkimuksen kautta. Joissakin tapauksissa kirjoittaja tarvitsee kumpaakin näistä tavoista edetäkseen tutkimuksessaan. Käsikirjoittamisen taito – kirjassa nostetaan esille, että taustatutkimusta tekevän kirjoittajan on *jalkauduttava ja osallistuttava*. Lukeminen on hyvä lähtökohta mutta harvoin riittävä. Käsikirjoittajan on haastateltava ihmisiä ja tallennettava kaikki olennainen; päästävä osalliseksi siihen maailmaan (Vacklin & Rosenvall 2015, 238). Tämä on tärkeää siksi, ettei tietotaso jää pelkästään kirjoitetun faktan varaan ja että kirjoittaja saa myös emotionaalisen tuntuman tarinansa maailmaan, mikäli hänellä ei sitä vielä ole. Kirjassa todetaan myös, että kirjoittaja voi mennä myös tapaamaan hahmojaan, kunhan vain tiedostaa sen maailman, josta kertoo. Heiltä kirjoittaja voi käydä kysymässä ja selvittämässä, miten nämä toimisivat jossakin tietyssä tilanteessa tai jonkun tietyn vastuksen kohdatessaan. Myös tarinan tapahtumapaikoilla voi käydä, jotta hän kykenee mielessään sijoittamaan tarinan jonnekin konkreettiseen paikkaan (Vacklin & Rosenvall 2015,

238-239). Tämänkaltainen taustatutkimus on pitkälti havainnointiin perustuvaa työtä, jossa kirjoittaja pyrkii mielessään luomaan kokonaisuuden, jotta hänen olisi helpompi siirtää tämä visio paperille.

Taustatyö vaatii kirjoittajaltaan keskittymistä ja paneutumista, joka taas vaatii aikaa. Jos mietitään käsikirjoittaja-tuottaja yhteistyötä, on tärkeää että kumpikin osapuoli ymmärtää taustatyön merkityksen ja määrittelee sen, kuinka paljon kirjoittaja joutuu sitä tekemään. Tähän vaikuttaa se, kuinka ulkopuolinen kirjoittaja itse on aiheensa maailmasta ja kuinka hyvin hän pystyy linkittämään omat kokemuksensa siihen. Tuottaja Suvi Mansnerus kertoo, että tärkeää tuottajan näkökulmasta on antaa kirjoittajalle aikaa ja resursseja taustatyöhön, ennen kuin lähtee purkamaan käsikirjoitusta rakenteisiin tai johonkin muotoon. Aika on avain onnistuneelle taustatyölle. Tuottaja voi myös osallistua taustatyöprosessiin tukevana tekijänä ja esimerkiksi suositella jotain asiantuntijoita tai kokemusasiantuntijoita, tässä tapauksessa Ylen puolelta. Hän kuitenkin korostaa, että kirjoittajat määrittelevät itse ne tarpeet, mitä tietoa he tarvitsevat ja tuottajan tehtävä on enemmänkin tukea kirjoittajia näiden päämäärien saavuttamisessa. Kirjoittajien kanssa keskustellaan ja nostetaan esille asioita, jotka saattavat auttaa kirjoittajaa eteenpäin; esimerkiksi pohditaan, *onko tätä asiaa mietitty riittävästi* tai *pitäisikö tuohon maailmaan vielä sukeltaa ja katsoa, mitä sieltä kumpuaisi*. On tuottajan ammattitaitoa arvioida, milloin ollaan siinä vaiheessa, että aloitetaan esimerkiksi aukikirjoittamaan tarinaa (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022). Tuottaja voidaan nähdä olevan siis kuin apukäsi kirjoittajalle, joka osaltaan myös stimuloi kirjoittajan ajatusmaailmaa kysymällä tarvittavia kysymyksiä. Periaatteessa siis niitä samoja kysymyksiä, joita kirjoittaja joutuu kysymään samalla myös itse itseltään.

Käsikirjoittaja voi tutkia tarinansa maailmaa niin tarinan hahmojen kautta kuin myös hahmoja tarinan maailman kautta. Tarinan maailma voi auttaa kirjoittajaa löytämään tarinan hahmot, kun taas hahmot voivat auttaa osakseen myös ymmärtämään maailmaa. Suvi Mansneruksen mukaan hahmojen kanssa kirjoittaja voi tuskin koskaan viettää liian kauan aikaa, koska nämä ovat juuri niitä, jotka alkavat lopulta kirjoittajalle puhumaan ja kertomaan omaa tarinaansa. Taustoittava työ tapahtuu useimmiten niin, että kun kirjoittaja alkaa tutkimaan sitä maailmaa, sieltä alkaa löytymään niitä henkilöitä.

Toisaalta kun kirjoittaja sukeltaa siihen taustoittavaan maailmaan, voi se muuttaa isosti myös henkilöitä ja heidän motiivejansakin tarinan sisällä (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022). Kirjoittajan kannattaa siis antautua taustatyölle kokonaisvaltaisesti ja avoinmielisesti katsoa, mihin suuntaan tehty työ tarinaa ja sen hahmoja vie.

Jarmo Lampela kuvailee *Sairaan kaunis maailma* –elokuvan tarinan kuin kävelleen hänen eteensä. Idea lähti liikkeelle siis kahdesta havainnosta: kotiintuloaikoja valvomattomista vanhemmista sekä huumeiden kanssa tekemisissä olevista teineistä. Hänelle havainnot herättivät kysymyksiä ja osakseen myös ennakkokäsityksiä ja hän myönsi itselleen, että hänellä oli aluksi ulkopuolisen reaktio. Hänen tietonsa niin huumeista kuin niiden käyttäjistäkin oli hyvin suppea ja yksioikoinen; pahat huumeet sekä niiden uhrin. Hän kuvailee olleensa suorastaan typertynyt siitä, miten vähän hän tästä maailmasta tiesikään. Tietämättömyys aiheesta oli hänelle myös havainto. Hän kuvailee, että ne nuoret miehet, huumeidenkäyttäjät, jotka hän tapasi, eivät olleetkaan pelottavia ihmisraunioita vaan oikeastaan tavallisen oloisia nuoria. Hän koki, että hänen edessään olevat nuoret olivat kuin loppuelämänsä jo pelanneita ja hävinneet tämän pelin. Lampela oli täysin ulkopuolinen. Hän koki tarvetta tutkia tätä. Asiaa tuntevien ihmisten kautta hän lähti hankkimaan tietoja huumeidenkäyttäjistä ja sai myös muutaman käyttäjäkontaktin, joilta hän hankki vastauksia hänelle heränneisiin kysymyksiin. Hänelle valaistiin huumemaailman realiteetteja ja käytäntöjä, joiden kautta hän sitten oppi ymmärtämään sitä paremmin. Loppujen lopuksi hän koki maailman olleen paljon valoisampi kuin mitä hän pelkäsi, eivätkä kaikki tarinat päättyneet katastrofiin (Hirvonen 2003, 65-66).

Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten taustatyö voi muuttaa kirjoittajan alkuperäiseen havaintoon liittyvää käsitystä sitä mukaa, mitä enemmän hän oppii aiheestaan ymmärtämään. Yksi tärkeä seikka on ymmärtää oma positionsa suhteessa aiheeseensa. Suvi Mansnerus mainitsee, että kirjoittajalle on tärkeää pitää mielessä, että hän ei välttämättä ole kokemusasiantuntija ja ymmärtää, ettei välttämättä voi konkreettisesti ymmärtää esimerkiksi tarinassa kuvatun uhrin oloa, koska ei ole itse käynyt sitä läpi. Kyky empatiaan on tärkeä osa käsikirjoittajan työtä (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022).

Lampela varmasti tiedosti sen, että ennakkokäsitys huumemaailmasta olisi katsojillakin luultavasti samankaltainen kuin hänellä ennen aiheeseen tutustumista. Pystyn näkemään Lampelan ajatukset siten, että hän halusi jakaa ne samat oivallukset ja tutkimustyönsä havainnot elokuvansa välityksellä. Muuttamaan sitä ennakkokäsitystä, jossa huumeidenkäyttäjät ovat tuhoon tuomittuja, kasvottomia yhteiskunnan hylkiöitä enemmän siihen suuntaan, että heidänkin tilanteessaan on toivoa paremmasta elämästä. Tutkimustyönsä aikana hän sai kasvot tälle maailmalle, se konkretisoitui, monipuolistui, ja uskon hänen halunneen jakaa tämän myös elokuvansa kautta. Mikäli hän olisi lähtenyt kirjoittamaan käsikirjoitustaan vain sillä ennakkokäsityksellä, joka hänellä oli alkutilanteessa, elokuvasta olisi varmasti tullut hyvin erilainen. Huomionarvoista on mielestäni myös se, että taustatutkimus voi muuttaa elokuvan sanomaa sitä mukaa, mitä enemmän tietoa siitä saa. Mielikuvien vahvistuessa, niiden kadotessa tai muuttuessa, muuttuu myös kirjoittajan suhde aiheeseen, joka taas avaa uusia väyliä ja ulottuvuuksia kirjoittajalle.

AJ Annila kertoo, että hänelle riittää taustatutkimuksen faktoina yleensä suhteellisen pintapuolinen kuva sen tarinan maailman asemoinneista. Hän sanoo, että liian syvällisen faktan tutkiminen voi aiheuttaa kiinnostuksen loppumisen, koska varsinkin epookkielokuvat eivät kerro historiallisista faktoista vaan ihmisistä, jotka elivät siinä ajassa. Annila korostaa, että isojen suuntalinjojen täytyy tietenkin olla paikoillaan mutta lopulta elokuvat kertovat eniten ihmisistä, joten taustatutkimuksessa täytyy löytää *ne ihmiset, sinä aikana*, johon tarina sijoittuu. Hän ottaa esimerkikseen *Ikitie*-elokuvan, jossa parasta taustatutkimusta oli se, että kirjoittajat löysivät julkaisemattomia valokuvia kyseisen ajan siirtolaisista. Kyseiset kuvat tuntuivat hänestä siltä, kuin hän olisi katsonut valokuvia tältä vuosituhanneelta, mikä muistuttaa siitä, että kertoi kirjoittaja mistä tahansa ajanjaksosta, hän kertoo kuitenkin aina tarinaa ihmisistä. Kirjoittajan on löydettävä se itselleen samaistuttava ihminen. Annila kuvaa taustatutkimuksen olevan avointa keskustelua käsikirjoittajien tai ohjaajien kanssa siitä, *missä tilanteessa kyseinen henkilöhahmo on, mitä hän ajattelee, miten hän toimisi ja miksi?* Kun asetelmat ovat kunnossa, kyse on emotion tutkimisesta, joita henkilöt tapahtumien keskellä tuntevat. Tällöin raja ei tule faktassa vastaan, koska emotio on aina yksilöllinen tunnekokemus (Annila, AJ. Haastattelu 08.04.2022). Käsikirjoittaja tutkii siis ihmisiä ja pyrkii selvittämään, miten he

ajattelisivat tai toimisivat jossain tietyssä maailmassa tai ajanjaksossa. Samalla hän pyrkii löytämään emotionaalisen linkin omaan elämäänsä, jota kautta kykenee ymmärtämään tätä kyseistä henkilöä. Taustatyön voi katsoa siis olevan *ihmisten tutkimista*.

Taustatyötä kannattaa priorisoida, jotta se on ajankäytöllisesti kirjoittajalle järkevää. On erittäin yleistä, että käsikirjoittaja käyttää taustoittamiseen paljon enemmän aikaa, kuin olisi ollut alun perin tarpeen. Petri Kotwica kertoo, että kaiken tutkimuksen ja pähkäilyn huono puoli käsikirjoittajalle on se, että sitä tekee helposti liikaa ja tämä on yksi asia, jota kirjoittajan pitää välttää. Hän jatkaa, että hänellä on useasti moninkertaisesti enemmän muistiinpanoja kuin varsinaista hyötytekstiä ja tämä aika ei ole aina kaikista tuotteliaisinta projektin loppuunviemisen kannalta. Kirjoittajilla on kuin jonkunlainen tarve oikeuttaa itselleen roikkuminen aiheen ympärillä (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Kirjoittajan on tiedostettava taustatutkimuksen tarve ja määrä, jotta se on ajankäytöllisesti mahdollisimman produktiivista. Esimerkiksi käsikirjoittaja Steven Zaillian kertoo, että hän kirjoitti aluksi ensimmäisen luonnoksen *Schindlerin Listasta* ja vasta sen jälkeen matkusti Krakowaan puhumaan holokaustin uhrien kanssa. Syy, miksi hän päätti tehdä taustatyöprosessinsa ikään kuin käänteisesti oli se, että hän halusi välttää informaatiotulvan, koska oli kuullut, että osa kirjoittajista on tehnyt suuren määrän taustatyötä ja lopulta kadonneet kaiken sen informaation alle. *Searching for Bobby Fischer* –käsikirjoitusta tehtäessä hän koki, että hänen piti konkreettisesti nähdä se maailma, mistä kirjoitti ja löysikin hahmonsa vietettyään aikaa Washington Squarella, tehden omaa taustatyötään. Hän koki tällä olleen erittäin suuri merkitys lopputuloksen kannalta. Yleisesti Zaillian kuvailee taustatyöprosessin olevan useimmiten kuin asioiden ja olettamusten varmistamista, toivoen, että kirjoittaja on onnistunut saamaan asiat oikein. Toisinaan taustatyö ”ehdottaa” jotakin, mitä kirjoittaja ei ollut koskaan ajatellutkaan (McGrath & MacDermott 2003, 40).

4.3 Taustatyön metodeja

Taustatyön tekeminen vaatii kontaktia tutkittavaan kohteeseen, ihmisiin sekä asettumista heidän saappaisiinsa. Vacklin & Rosenvall mainitsevat, että käsikirjoittajan työ muistuttaa pitkälti toimittajan työtä, jossa kirjoittaja

haastattelee ja kuvaa ihmisiä sekä ympäristöä, tallentaen kaiken mielenkiintoisen joko kirjoittamalla, kuvaamalla tai äänittämällä (2015, 238). Kirjoittaja pääsee osalliseksi siihen maailmaan, josta kertoo ja kerää aineistoja. Näitä tarkastelemalla hän luo kokonaiskuvan tutkimastaan maailmasta. He vertaavat käsikirjoittajan työtä toimittajan työhön siten, että käsikirjoittajalla ei kuitenkaan ole samanlaista pakkoa pitää faktat kunnossa kuin toimittajalla; käsikirjoittaja pystyy korvaamaan paljon mielikuvituksellaan (2015, 239).

Tapoja taustatyön tekemiseen on monia ja kirjoittaja voikin usein valita sen, mikä sopii parhaiten hänen tutkimaansa kohteeseen. Havainnointilähteiden käyttö on melko yleistä käsikirjoittajien keskuudessa. Esimerkiksi käsikirjoittaja Mauri Aholan, joka työskenteli kuukausia vastaanottokeskuksessa tehdessään *Poikkeustila*–sarjan käsikirjoitukseen taustatyötä (Vacklin & Rosenvall 2015, 238). Tällaisessä tutkimustyössä kirjoittaja nimenomaan *jalkautuu*, eli käytännössä menee osaksi tutkimansa kohteen maailmaa ennalta määritellyksi ajaksi. Tutkimustyössä hän havainnoi, kokee ja elää tätä elämää, jonka kautta hän kerää tietoja ja informaatiota teostaan varten. Tutkimus on kokemista ja elämistä tutkimuskohteen silmin. Käsikirjoittaja Krzysztof Piesiewicz kuvaa, että useimmat modernit elokuvat syntyvät jostain, mitä kirjoittaja on nähnyt joko televisiossa tai lehdissä. Hän kuitenkin itse aloittaa tutkimuksensa aina tutkimalla protagonistiaan, joka parhaiten kuvaa hänen ideaansa ja elokuvan teemaa. Viettämillä aikaa hahmon kanssa, kuin eläen hänen elämäänsä päivästä päivään, luodaan myös hahmon maailmastakin uskottava. Vain siten hän kirjoittajana voi tietää, mitä ne tekevät (McGrath & MacDermott 2003, 127).

Taustatutkimusta tehdessään kirjoittaja voi tukeutua myös dokumenttilähteisiin. Usein pelkät dokumenttilähteet voivat riittää ja joskus muita lähteitä ei ole olemassakaan. Esimerkiksi voidaan ottaa historialliset romaanit; erityisesti Mika Waltarin *Sinuhe Egyptiläinen*. Waltarilla ei luonnollisesti ollut mitään mahdollisuutta tutkia konkreettisesti muinaista Egyptiä eikä Waltari ollut koskaan edes vieraillut maassa (Väisänen 2018, 17). Tämänkaltaisessa tilanteessa dokumentoidut lähteet ovat ensisijainen tutkimuksen kohde; teos luodaan faktapohjaisten dokumenttilähteiden ja kirjoittajan mielikuvituksen tuloksena. Käsikirjoittaja Jean-Claude Carrière kuvittelee itsensä olevan kuin kirjoituksensa ensimmäinen kokija. *Mitä hän haluaisi nähdä tai kokea? Mitä voisi tapahtua?*

Tämän hän kuvailee olevan ”kaksoisliikkeensä” ensimmäinen osa, kuin tarkastelisi tarinaa ulkopuolisena, kuin katsojana. Toisessa osassa hän unohtaa katsojan roolin ja muuttuu tarinan hahmoksi, kuin tutkien maailmaa hänen näkökulmastaan. Hän astuu elokuvaan ja kysyy itseltään, *mitä tekisin tässä tilanteessa, miten reagoisin?* Hän on siis samanaikaisesti sekä katsoja että hahmo (McGrath & MacDermott 2003, 82).

Taustatutkimukseen on olemassa myös metodeja, joista Niemelä mainitsee kirjoittaja Robert McKeen nimenneen kolme – muistin tutkimuksen, mielikuvituksen tutkimuksen sekä faktojen tutkimuksen. Nämä metodit ovat hyödyllisiä erityisesti tutkimuksen alkuvaiheessa. Niemelä jatkaa, että muistin tutkimisessa käsikirjoittaja kysyy itseltään, *”mitä tiedän jo henkilökohtaisen kokemukseni perusteella käsikirjoitukseni aiheesta?”* (Niemelä 2015, 10). Kysymyksellä ei haeta suoraa kokemuspintaa aiheeseen vaan enemmänkin sitä, millaisia assosiaatioita tutkimuskohteeseen voi saada omasta elämästään ja siinä jo koetuista asioista. *Mikä tunne olisi lähimpänä, miltä se voisi tuntua täällä?* Mielikuvituksen tutkimuksessa käsikirjoittaja kysyy myös itseltään, *miltä tuntuisi elää päivä hahmon kengissä?* Niemelä jatkaa, että tällä tavalla pyritään rakentamaan mahdollisimman yksityiskohtainen kuva siitä, mitä kuvitteellisen hahmon askareisiin kuuluu; ilman kokemusta ja varsinaista faktaa taustalla (Niemelä 2015, 10). Tutkimus perustuu assosiaatioihin ja erityisesti kirjoittajan tunteisiin, jotka auttavat eteenpäin alkuvaiheen kehittytilanteessa, jossa tietoa ei ole tarpeeksi tai sen saaminen on mahdotonta.

Mielikuvituksen tutkimuksen tavoitteena on saada kirjoittaja tuntemaan luomansa maailma perusteellisesti. Sekä muistin että mielikuvituksen tutkiminen kuuluvat molemmat henkilökohtaisen informaation kartoittamiseen, jonka tavoitteena on saada käsikirjoituksesta ainutlaatuinen ja kirjoittajan näköinen (Niemelä 2015, 10). Tämä siksi, että tutkimuksen lähteinä toimivat pelkästään kirjoittajan omat tunteet, tunnetilat, olettamukset ja faktat; mielikuvitus, jolla tarinasta luodaan persoonallinen. Kun tarinaan tuodaan kirjoittajan omia kokemuksia ja tunteita, joita ei voi jäljentää niiden ollessaan kirjoittajan henkilökohtaisia oivalluksia, tarina erottuu muista aiheen teoksista. Niemelä kirjoittaa (2015, 10), että henkilökohtaiset kokemukset tekevät fiktiivisestä maailmasta ja hahmoista eloisia, samaistuttavia ja uskottavia.

Viimeinen metodi, eli faktojen tutkimus on täydentävä tutkimusmenetelmä. Tarinan johdonmukaisuuden sekä uskottavuuden kannalta sen sisältö pitää pystyä perustelemaan. Niemelä kuvaa (2015, 11) prosessia ”lakien ja luovuuden rinnakkaiseksi taipaleeksi”. Tällä tarkoitetaan mielikuvituksen sekä faktojen välistä suhdetta, sympioosia. Faktoilla pyritään tukemaan mielikuvituspuolta ja luomaan tarinasta johdonmukainen, looginen sekä uskottava. Niemelä kertoo, että itsetutkiskelun ohella on tehtävä taustatutkimusta myös aiheen tarkoituksperiin ja tyyllilajiin, jotta vankka pohja fiktiiviselle tarinalle voidaan rakentaa. Faktojen tarkoitus on toimia fiktiivisen tarinan tukipilareina; mielikuvitus luo persoonallisuuden ja faktat pitävät kokonaisuuden pystyssä.

Välillä kirjoittaja joutuu kuitenkin paneutumaan myös faktuaaliseen taustatutkimukseen luodakseen tarinastaan uskottavan. Yhtenä esimerkkinä (Aaltonen 2018, 32) voidaan ottaa taustahaastattelut ja nimenomaan asiantuntijahaastattelut, joita kirjoittaja tekee haastattelemalla erilaisia tarinan kannalta olennaisia avainhenkilöitä. Heiltä saa paljon suoraa sekä epäsuoraa informaatiota aiheesta. Petri Kotwica mainitsee, että *Koti-ikävä* – elokuvaa kirjoittaessaan hän joutui tekemään huomattavan paljon faktuaalista taustatyötä ja keskusteli mielenterveyden parissa työskentelevien ammattilaisten kanssa, jotka toimivat asiantuntijoina. Hän korostaa kuitenkin, että taustatyö rajoittui pelkästään asiantuntijoihin, joten hän ei tässä tapauksessa jalkautunut keskustelemaan esimerkiksi mielenterveyspotilaiden kanssa, koska koki, että se ei palvelisi asiaa ja hän ei kokenut itsellään olevan siihen oikeutta. Täten hän varmisti sen, ettei tunkeutuisi sellaiselle alueelle, jossa kirjoittajana aiheuttaisi enemmän haittaa kuin hyötyä. Elokuvan alkusysäys lähti liikkeelle hänen omasta kokemuksestaan. Tässä emotionaalinen kytkös aiheeseen syntyi tilanteesta, jossa alkoholistiperheen kasvattina hänen äitinsä uhkasi ottaa hengen itseltään Kotwican ollessa varhaisteini. Tällä emotiolla hän teki koko elokuvan, joka näyttää, haisee ja tuoksuu täysin siltä, mihin emotionaalinen kokemus perustui (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022).

Käytännössä voidaan siis päätellä, että taustatyö on emotionaalisen tunteen ja faktuaalisen tiedon symbioosi, joiden yhdistelmällä syntyy kokonaisuus. Kotwica kertoo, että he treenasivat kohtauksia ydinjoukon kanssa myös entisessä,

tyhjillään olevassa mielisairaalassa jotta he saivat fiiliksen ja kiinni aiheen emotiosta. Taustatutkimusmetodi voi siis olla myös emotionaalisen tunteen vahvistamista sillä, että kirjoittaja lähtee tapahtumapaikalle näyttelijöiden kanssa tavallaan kuin hengittämään sen maailman ilmaa ja tuntemaan sen maailman miljöötä tapahtumapaikkojen kautta.

4.3.1 Henkilöhahmojen rakentaminen ja taustatarina

Hahmot ovat tarinaa kuljettavia palasia, jotka toimivat tapahtumien kokijoina, silminä ja ääminä. Me katsojat tarkkailemme heidän edesottamuksiaan, myötäelämme heidän tarinansa, tunnemme sympatiaa, vihaa ja rakkautta heitä kohtaan. Toivomme usein hyvälle hahmoille parasta ja sitä, että paha saa palkkansa. Elokuvan katsomiskokemus emotionaalisella tasolla riippuu pitkälti siitä, kuinka vahvasti me pystymme samaistumaan hahmoihin sekä niihin tilanteisiin, joissa he ovat. Kun puhutaan hahmojen luomisesta käsikirjoittajan ominaisuudessa, samaistuminen on yksi kaikista tärkeimmistä elementeistä. Samaistumiskokemuksen tärkein elementti taas on mielestäni se, kuinka realistisia ja uskottavia tarinan hahmot ovat; säilyykö illuusio siitä henkilöstä, millaiseksi hänet esitetään? Toimisiko tai reagoisiko henkilö *tällä* tavalla *tässä* tilanteessa? Kuinka paljon hahmon menneisyys vaikuttaa siihen, kuinka hän toimii nykyhetkessä?

Henkilöhahmojen luominen alkaa ajatuksesta, *kuka tämä ihminen oikeastaan on?* Hahmoon aletaan tutustumaan niin, kuin se olisi ikään kuin oikeasti olemassa oleva elävä henkilö. Hahmo koostuu useimmiten palasista, joita kirjoittaja on tehnyt omista havainnoistaan kohdatessaan muita ihmisiä; alkutilanne on kuin luuranko, jonka ylle alkaa kasvamaan lihaa. Leevi Ikonen korostaa hahmon taustatarinan sekä hahmoprofiilin luomisen merkitystä. Käytännössä tämä tarkoittaa kartoitusta hahmon persoonallisuudesta ja henkilöhistorian pääkohdista; tämä on yksilön omaksumien roolien, yhteiskuntaluokan, ympäristön ja opittujen roolien yhteisvaikutuksen tulos (2015, 6). Tässä luodaan siis katsaus siihen, mitkä elementit ovat vaikuttaneet hahmon olevan juuri sitä, minkälainen hän on. Elokuvassa esiintyvän ympäristön vaikutus korostuu myös hahmon rakentamisessa. Ikonen muotoilee asian niin, että useimmiten kokematon käsikirjoittaja pohtii tarinaa kehittäessään, *mitä* tarinassa tapahtuu

eikä sitä, *kenelle* se tapahtuu (2015, 6). Hahmot ovat ympäristönsä tulos, joten on perusteltua väittää, että luodun maailman vaikutus henkilöhahmon rakentamisessa on avainasemassa. Tämä pätee ihan tosielämässäkkin; eletty elämä on tehnyt meistä sitä, mitä me olemme. Käsikirjoituksen hahmot eivät tee poikkeusta. Taustatarina on tavallaan kuin runko hahmoille; se määrittelee heidän toimintaansa. Ikonen korostaakin, että tarinan pysyminen johdonmukaisena ja uskottavana onkin mahdollista vain taustatarinan avulla. Hän ottaa esimerkikseen Andrei Tarkovskin mietteen; ”mennyt määrittelee tulevan ehdottomalla välttämättömyydellä” (2015, 6).

Tosielämän havainnot toimivat hahmojen rikastuttavina elementteinä, vaikka taustatutkimuksen merkitystä ei hahmojenkaan luomisessa tule väheksyä. Ikonen väittää, että elokuvaa vaivaa klisee epidemia, joka johtuu siitä, etteivät kirjoittajat tunne maailmaa, josta kirjoittavat (2015, 6). Tutustuminen maailmaan on siis tärkeää, jotta sinne kuuluvia hahmoja voidaan luoda. Jarmo Lampela perusti elokuvansa *Sairaan kaunis maailma* –elokuvan maailman omiin havaintoihinsa ja näiden samojen havaintojen kautta syntyivät myös elokuvan hahmot. Hän aloitti hahmojen rakentamisen nimistä; määritellään se, keistä puhutaan. Seuraava askel oli hänen mukaansa perhetausta sekä hahmottaa heidän määräävimät luonteenpiirteet (Hirvonen 2003, 67). Perhetausta on taustalla vaikuttava elementti, joka varmasti määrää myös sitä, millaisia hahmot ovat luonteeltaan. Jos otetaan esimerkiksi vertailuun alkoholistiperheen nuori sekä hyvätuloisen perheen nuori, erot luonteissa ovat varmasti merkittävät. Lampelan maailmassa hahmojen taustalle liittyivät eronneet vanhemmat, ajatuksenaan, että nuoret ovat joutuneet ottamaan aikuisen roolin liian aikaisin (Hirvonen 2003, 67–68).

Hahmojen erilaisuus on yksi niistä elementeistä, joka tekee heistä ainutlaatuisia. Lampelan kehittäessä tarinaa, toinen hahmo oli vastuuntuntoinen, jännittäjä ja huolehtivainen kun taas toinen kynninen, joka vähät välittää tekojensa seurauksista (Hirvonen 2003, 68). Hahmojen väliset erot luovat heidän välilleen jännitteen ja kemian sekä rakentavat kasvutarinaa, eli hahmojen muutosta tapahtumien edetessä. *Muuttuvatko roolit toisinpäin ja kuinka hahmot reagoivat toisen luonteen eroavaisuuksiin sekä niistä aiheutuviin konflikteihin?* Tärkeää on myös huomata se, kuinka paljon tausta vaikuttaa tässä siihen, millaisia hahmot

ovat. Toisella hahmolla on tiivis suhde äitiinsä, jonka luottamusta hän varjelee ja toinen on nuoresta iästään huolimatta tahtomattaan joutunut kantamaan vastuuta pienen veljensä hyvinvoinnista. Yhdistävä tekijä näillä kahdella hahmolla, jotka ovat ystäviä, ovat huumeet (Hirvonen 2003, 68). Näen huumeet sinä maailmana, johon kummatkin pyrkivät turruttamaan omaa vaikeaa elämäntilannettaan. Hahmojen taustatarina on siis ajanut heidät siihen maailmaan, jossa he elävät. Kahden erilaisen hahmon elämä samassa maailmassa, yhden yhdistävän elementin kautta luo elokuvaan jännitettä, vaikka taustatarinassa onkin samankaltaisuutta kummankin vaikean menneisyyden vuoksi. Kun taustalla on samankaltaisuutta, on katsojallekin helpompi uskoa elokuvan tarinan luoma illuusio heidän ystävyystään. Ikonen tiivistää, että juonikuvioiden tulisi ilmestyä henkilöhahmon historian muovaamista haluista ja tarpeista (2015, 7).

4.3.2 Stereotypiat ja olettamukset käsikirjoittajan riskitekijöinä

Stereotypiat ovat olettamuksia, jotka kuvaavat yksinkertaistettua ja usein jäykkääkin käsitystä stereotypian kohteesta. Useimmiten olettamuksiin liittyy ennakkoluuloja, jotka voivat monessa mielessä olla vääristyneitä ja vääriä (Tieteen termipankki 30.11.2021). Stereotyyppien välttäminen on kirjoittajalle tärkeää sekä hahmojen moniulotteisuuden vuoksi mutta myös siksi, että hahmot eivät tarpeettomasti loukkaa mitään vähemmistöä, ryhmää tai ammattia. Tyypillisimmät stereotypiat kohdistuvat amerikkalaisessa elokuvakulttuurissa erityisesti kansallisuuteen tai rotuun. Arabit saatetaan kuvata vatsatanssijoina, haaremyttöinä tai öljysheikkeinä, jotka esimerkiksi eräässä Super Bowlin Coca-Cola mainoksessa esiteltiin aavikolla ratsastavina hahmoina, toivovan voittavansa kilpailijaryhmät. Alkuperäisamerikkalaiset taas esitetään verenhimoisina sutureina, jotka kohdistavat väkivaltaa valkoisia kohtaan. Aasialaisten tyypillinen stereotypia taas on usein huonosti englantia puhuva, ”outoja” tapoja harrastava henkilö (Greenlane, 14.12.2020).

Väitöskirjatutkija Mika Rantosen mukaan klassisten stereotyyppien syynä on se, että yhä tänäkin päivänä ala suosii valkoisia, keski-ikäisiä miehiä. Osakseen tästä syystä saattaa johtua myös se, että stereotyyppisesti miehet esitetään elokuvissa sankareina ja naiset uhreina. Ihmisryhmiin kohdistuvat stereotypiat ovat usein syrjiviä ja ne tapahtuvat osittain huumorin varjolla, toisinaan ”vanhasta

tottumuksesta”. Rantosen mukaan käsikirjoittajalla on suuri vastuu, koska hän luo pohjan elokuvan tuotannolle ja täten myös sen synnyttämälle katsomiskokemukselle. Käsikirjoittaja voi pyrkiä irti stereotypioista ja kirjoittaa entistä moniulotteisempia henkilöhahmoja; jopa maailmaa muuttaen (Helsingin Uutiset, 13.05.2021). Kommentti maailman muuttamisesta osuu mielestäni oikeaan siinä, että käsikirjoittajat ovat niitä, jotka voivat viedä elokuva-alan muutosta eteenpäin entistä oikeudenmukaisempaan ja tasa-arvoisempaan suuntaan; ainakin siinä suhteessa, kuinka hahmoja elokuvissa esitetään tai aiheita käsitellään.

Rantosen mukaan stereotypiat kohdistuvat useimmiten erilaisiin ihmisiin kuin keitä kirjoittajat itse ovat (Helsingin Uutiset, 13.05.2021). Stereotypiat syntyvät siitä, miten vääristyneesti kirjoittaja näkee kohteensa ja kuinka vähän siitä tietää. Osaksi stereotypioden syntymiseen saattaa vaikuttaa huono taustatutkimus, osittain myös välinpitämättömyys. Ja osittain myös jo mainittu alan rakenne. Tekijät kirjoittavat usein siitä, mistä he tietävät ja tästä syystä uskon että kirjoittajajoukon sukupuolellinen sekä etninen monipuolistuminen alalla tulee varmasti edesauttamaan stereotypioden karsiintumista (Leonard, K. 05.12.2019).

5 KIRJOITTAJAN MORAALINEN VASTUU JA ETIIKKA

Käsikirjoittaja on samanaikaisesti uuden luoja ja vanhan vaaliija. Mahdollisuus luoda uutta antaa vapauden tutkia sekä aiheensa maailmaa kuin myös itseään ja omaa suhtautumistaan kyseiseen aiheeseen. Tarinan kautta kirjoittaja pystyy peilaamaan omia havaintojaan ja tuntemuksiaan sekä samalla jakamaan niitä muille ihmisille. Omia havaintoja ja näkökulmia tuetaan aihetta tutkimalla niin kirjoittajan emotionaalisen kuin faktuaalisenkin tutkimustyön kautta. Luomisvapauden myötä kirjoittajalle kasvaa kuitenkin vastuu siitä, mistä hän kirjoittaa. Moraalinen ja eettinen puoli ovat hyvin vahvasti läsnä kirjoittajan valinnoissa. *Voiko kuka tahansa kirjoittaa mistä tahansa ja minkälainen suhde kirjoittajalla pitää olla aiheeseensa, jotta hän voi siitä kirjoittaa? Tarvitseeko kirjoittaja omakohtaisen kokemuksen aiheeseensa, jotta aiheeseen saa oikeutuksen ja minkälaisia moraalisia ja eettisiä haasteita kirjoittajalle voi tulla prosessinsa aikana?*

Moraali ja eettisyys tarkoittavat hyvin erilaisia asioita. Moraali eroaa eettisyydestä siinä, että se muuttuu ja muokkaantuu ajan myötä. Kirjoittaja Marilyn Beker kertoo, että moraali muuttuu riippuen ajanjaksosta; se mikä on hyväksyttävää yhdessä ajassa, voi olla moraalisesti väärin toisessa ajassa. Esimerkkinä hän kuvaa 1800 – lukua, jossa naisten nilkat koettiin eroottisiksi. Tähän suhtautuminen on ajan saatossa tietenkin muuttunut. Moraali vaihtelee myös sen mukaan, mitä on tapahtumassa maailmassa ja se peilaa maailman tapahtumia. Se muuttuu myös riippuen kulttuurista; esimerkiksi muslimivaltioissa on ”moraalitonta” naisten näyttää kasvonsa, kun taas länsimaisessa kulttuurissa tämä on täysin päinvastoin. Joissain kulttuureissa on myös moraalisesti ”hyväksyttävää” ottaa kaksi vaimoa, kun taas toisissa se on täysin moraalitonta (Beker 2004, 9).

Kulttuurin vaikutus kirjoittajan moraaliin on oikeastaan erittäin suuressa roolissa myös siinä, miten persoonallinen tarinasta tulee. Kulttuurillinen side vaikuttaa vahvasti kirjoittajan moraaliin ja sitä kautta myös itse tarinan lopputulokseen; tietyt normit toimivat aina kirjoittajan taustalla, kirjoittaahan käsikirjoittaja aina palasia itsestään ja siitä, mistä tietää. Jean-Claude Carrière kuvaa, että jokaisella

maalla ja kulttuurilla on sille ominaiset elokuvat. Yleisesti käsikirjoittajan ja käsikirjoituksien malli tulee Amerikasta ja se tuottaa tietynlaisia elokuvia.

Elokuvat ovat kuitenkin kuvauksia ihmisistä, valtioista ja niiden traditioista. Miksi esimerkiksi iranilainen tai afrikkalainen käsikirjoittaja yrittäisi kirjoittaa elokuvia amerikkalaisen mallin mukaan, hävittäen samalla oman kulttuurillisen ja kansallisen erikoisilmeensä? Kirjoittajan kannattaa puhua omaa kieltään ja aloittaa oman maansa yleisöstä (McGrath & MacDermott 2003, 86). Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka kirjoittajan tausta vaikuttaa hänen moraaliinsa ja sitä kautta myös lopulliseen teokseen.

Vaikka moraali on taustalla kirjoittamisessa, kirjoittajat eivät useimmiten kuitenkaan halua toimia minkäänlaisina moraalinvartijoina tai opettaa katsojille, kuinka toimia moraalisesti oikein. Tärkeämpää on se, että kirjoittaja itse on tietoinen moraalin tasosta ja suunnasta. Petri Kotwica kertoo, että hänen mielestään elokuvissa moraalialia on hyvä löytyä, mutta se ei kuitenkaan estä teoksesta moraalisen vastuun ottavaa käsikirjoittajaa tekemästä vaikka kuinka moraalittomia ihmisiä tai johtopäätöksiä tarinan maailmassa. Hän ottaa esimerkikseen *Musta jää* – elokuvan, jossa hän koki erittäin tärkeäksi olla syyllistämättä tarinansa henkilöitä heidän moraalittomista teoistaan; hän ei halunnut rakentaa teoksestaan moraaliteettiä eli ”opetuselokuvaa” katsojalle siitä, mikä on väärin ja mikä oikein. Hän kertoo toisen elokuvansa, *Rat Kingin*, menneen vikaan juuri tässä suhteessa. Hän koki, että elokuvassa käsitellään asioita, joissa hän ei ollut sisällä mitenkään. Kotwica tunsi, että lähti kertomaan ulkopuolisena toisen ihmisen tarinaa, jonka takia elokuvan moraaliset ja henkiset ansiot jäivät vähäisiksi (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022).

Käsikirjoittaja ei siis pysty luomaan moraalialia tarinaan, jota ei tunne tarpeeksi hyvin tai johon hänellä ei ole tarpeeksi vahvaa sidettä. Moraalia ei voi luoda tarinaan tyhjästä, vaan se on aina kirjoittajasta itsestään lähtöisin, mikä korostaa aiheeseensa tutustumisen sekä oman käsityksensä muodostamisen tärkeyttä. Kotwica jatkaa, että on erittäin tärkeää, että kirjoittajalla itsellään on käsitys teoksen moraalialisesta potentiaalista katsojalle. Tämä kertoo siitä, että tekijän on itse oltava tietoinen omasta suhteestaan tarinaan. Käsikirjoittaja Krzysztof Piesiewicz kertoo, ettei halua myöskään opettaa moraalialia kenellekään tai toimia sen vartijana. Hän seuraa enemmänkin intuitioitaan ja jokapäiväisiä

kokemuksiaan. Taiteilijan pitäisi vilpittömästi kuvata ihmisten maailmaa sellaisena kuin se on (McGrath & MacDermott 2003, 134). Kirjoittajan oma moraali vaikuttaa siihen, kuinka hyvin kirjoittaja tässä onnistuu.

Tarinan sisäinen moraali on kuitenkin se, joka vie sitä eteenpäin, vaikka se sotisikin kirjoittajan omaa moraalia vastaan. Suvi Mansnerus kertoo, että tarinan moraali on tärkein siinä mielessä, koska se on moraali, joka näyttäytyy lopulta katsojalle. Tuottajan ominaisuudessa hän kertoo, että kyselee jo hyvin varhaisessa vaiheessa kirjoittajalta, minkälaisen tunnevaikutuksen kyseinen tarina tulee jättämään katsojaan ja mitä kirjoittaja tarinallaan tavoittelee ja minkä vuoksi. *Mikä on kirjoittajan lähtökohta ja minkälaisen jäljen teos tulee jättämään?* Versioinnin myötä monet eri ihmiset työskentelevät tarinan ympärillä ja tätä kautta ”sivistävät” itseään eli tavallaan tutkivat aihetta ja omaa suhtautumistaan siihen, jonka kautta teos muuttuu enemmän tarinan kuin kirjoittajan moraaliksi. Hän korostaa kuitenkin, että ihmisethän tarinoita tekevät, joten kirjoittajan tai teoksen ympärillä työskentelevien ihmisten moraali tulee silti väkisinkin mukaan teokseen (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022).

Käsittekirjoittaja ei myöskään pysty kätkeytymään teoksen moraalin taakse, vaan elokuvan moraali kertoo aina jotain tekijästään. Tämä tuo kirjoittajalle sekä vapauden että vastuun. AJ Annila kuvaa, että moraalia ei pysty siirtämään teoksen maailmaan. Jos kirjoittaja itse sydämessään tietää, että jokin ratkaisu on moraalitonta, kirjoittaja ei pysty piiloutumaan teoksen ns. luvallisuuden taakse. Esimerkiksi jos kirjoittaja itse tiedostaa, että *tämä* ratkaisu on väärä, mutta koska teos on *tämäntyyppinen*, sen voi tehdä *näin*. Tämä on tietynlaista kirjoittajan vastuun pakoilua (Annila, AJ. Haastattelu 08.04.2022).

Kun puhutaan käsittekirjoittajan eettisyydestä, nousee usein esille se näkökulma, että moraalisten tai eettisten tarinoiden taustalla on oltava päämäärä sille, miksi ne ovat olemassa. Kirjoittajan pitää tiedostaa, miksi tarinan elementit ovat näillä paikoilla, oikeuttaakseen niiden olemassaolon. Beker (2004, 9) kuvailee eettistä käsittekirjoittamista niin, että kirjoittajan on esitettävä asiat siten, että ne kunnioittavat ja edistävät yleisöä sekä ihmiskuntaa yleisesti. Vaikka eettiset elokuvat voivatkin esittää kiistanalaista ja särmikästä materiaalia, niiden on hyvä käyttää sitä vain osoittaakseen kirjoittajan pointin, eikä väkisinäisesti (kuten

shokeeraaminen shokeeraamisen vuoksi). Beker jatkaa, että koska on mahdotonta välttää loukkaamista jokaista ihmistä siksi, koska moraalit on yksilöllistä, joskus jopa kulttuurisidonnaista, valtavirrasta poikkeavan kirjoittajan täytyy tiedostaa omat motiivinsa tehdessään tarinaansa (Beker 2004, 9-10).

Kun puhutaan esimerkiksi seksistä ja väkivallasta sekä niiden käytöstä eettisessä kirjoittamisessa, kirjoittajan pitää tiedostaa, miksi hän on laittanut juuri nämä elementit tarinaan ja mikä niiden päämäärä on. Käsikirjoittaja Kaneto Shindo kuvaa, että joskus hänen omat elokuvansa ovat ymmärretty väärin, koska ne ovat nähty vain seksin ja väkivallan kuvauksina eikä tiedostettu sitä, mitä niiden alta löytyy. Tarinat eivät ole kertomuksia seksistä tai väkivallasta, vaan tutkimusmatkasta siihen, mitä seksi ja väkivalta ovat (McGrath & MacDermott 2003, 96). Beker jatkaa, että hän rohkaisee kirjoittajia tutkimaan mitä sosiaalinen tai henkilökohtainen väkivalta merkitsee heille (2004, 71). Ja toisaalta mitä se merkitsee vallitsevassa maailmantilanteessa. Esimerkkinä voidaan sanoa Columbine High School – ampumiset, jotka pistivät amerikkalaisen yhteiskunnan herkemmäksi suhteessa teiniväkivaltaan (2004, 73). Suomalaisessa yhteiskunnassa on samankaltaisia tapahtumia, joiden suhteen yhteiskunta on hyvin varovainen. Kirjoittajalle on siis tärkeää tiedostaa yhteiskunnassa vallitsevat normit, jotta voi kirjoittaa eettisesti ja moraalisesti kestäviä tarinoita.

Kirjoittajat eivät kuitenkaan voi alkaa sensuroimaan itseään ja teoksiaan yhteiskunnassa tapahtuneiden asioiden vuoksi koska tällöin he tavallaan kieltävät ja piilottavat tosiasiat. Avoimuus taiteessa on tärkeää sekä sananvapauden että demokratiankin kannalta, mutta myös siksi, että ihmisten tietoisuus lisääntyy. Kirjoittajien pitäisi ennemminkin keksiä tapoja kertoa rankkojakin tarinoita siten, että ne välittyvät katsojille oikealla tavalla. Turhalla mässäilyllä kirjoittaja vain syö omaa tarinaansa ja sen väittämää. Beker kirjoittaa, että sensuuri ei ole hyväksyttävää, eikä ole olemassa mitään tekosyitä minkä varjolla valtio, uskonto tai yhteiskunta voisivat rajoittaa luovaa työtä (Beker 2004, 8). Elokuvaväkivalta, näin esimerkiksi, ei saa olla vain itsetarkoituksellista mässäilyä, vaan sen täytyy kuljettaa tarinaa eteenpäin ja toimia osana sitä. Elokuvaväkivalta peilaa yhteiskuntaa, joka loppupeleissä on kuitenkin aina raaempi ja väkivaltaisempi. Beker jatkaa, että selvästi shokeeraamistarkoituksessa tehty tarina ei ole eettinen, ellei tarinan kertominen

selkeästi vaadi näiden keinojen käyttämistä, jotta se tulee kerrotuksi. Kirjoittajan pitää myös tiedostaa sekä omat että yhteiskunnan arvot, jotka voivat kuitenkin olla ristiriidassa. Tämä on kirjoittajalle itselleen hyvin herkullinen tilanne, koska näin hän voi tuomita yhteiskunnan vallitsevat arvot, mikäli ne ovat hänen omia arvojaan vastaan (Beker 2004, 10). Tästä saattaa parhaimmillaan syntyä jopa tarinan väite, mikäli tämän kautta kirjoittaja löytää jonkun epäkohdan yhteiskunnassa, jota haluaa teoksellaan kritisoida tai tuoda esille.

5.1 Moraali tarinan sisällä – *Thank You for Smoking*

Tässä luvussa käsittelen moraalia tarinan sisällä, ottaen esimerkiksi elokuvan *Thank You for Smoking*. Käsikirjoituksen opettaja John Truby on purkanut elokuvan argumentin rakentumisen osiksi, jota tulen hyödyntämään tätä aihetta käsitellessäni. Elokuva kertoo tupakkateollisuuden lobbarista, joka on henkilönä täysin moraaliton, osaamatta vastata kysymykseen, miksi hän tekee tappavaa työtään edistämällä tupakointia. Tämä aiheuttaa samalla katsojalle moraalisen ristiriitatilanteen, johon tämä tarttuu. Vastakkain ovat siis tupakkateollisuuden lobbarit ja julkisuuskuvan edistäjät sekä tupakointia vastustavat henkilöt ja uhrin.

Elokuvan alussa tutustutaan päähenkilön arvomaailmaan, samalla esitellen päähenkilön moraalin ja luonteen. Hän ei ole paha ihminen, vaikka tietääkin toimillaan satuttavansa muita ja edistävänsä tupakoinnin aiheuttamia haittoja ihmisten terveydessä. Hän myöntää avoimesti, että työ perustuu valehtelulle. Hän toimii näin oikeastaan omien *moraalisten heikkouksiensa* vuoksi ja siksi, ettei oikein tiedä kuinka ihmisiä tulisi kohdella; ei siksi, että hän olisi paha ihminen. Hän käy esimerkiksi poikansa koulussa lobbaamassa tupakkateollisuutta, poikansa häveten häntä. Hänellä on myös moraalinen tarve, jonka avulla katsojalle esitetään se, mitä päähenkilön tulisi oppia, jotta hän pystyisi elämään paremmin ja ”oikein”; protagonistin pitäisi olla hyvä isä, jonka esteenä hänen moraaliton työnsä on. Tällä on suora yhteys päähenkilön moraaliseen heikkouteen. Läpi elokuvan päähenkilö tekee moraalittomia tekoja työnsä kautta. Hänellä on kuitenkin intohimo työhönsä, koska kokee olevansa siinä hyvä ja tämä luo hänelle vaikeuden päästää siitä irti. Ristiriita saattaa hänet suoraan konfliktiin antagonistin kanssa; hän asettuu tätä vastaan kieltäytymällä tehtävästään, jonka päämääränä olisi saada tupakoitsijoiden määrä

lisääntymään. Sekä protagonistilla että antagonistilla on sama päämäärä mutta erilaiset arvot; protagonistilla on moraaliton tahtomattaan, omien heikkouksiensa vuoksi, kun taas antagonistilla tietoisesti päämääriinsä pyrkien. Protagonisti tekee toistuvia moraalittomia tekoja elokuvan aikana. Tästä seuraa se, että protagonistilla kohtaa kritiikkiä, erityisesti poikansa äidiltä, muiden kertoessa hänen keinojensa olevan vääriä. Tämä kasvattaa painetta päähenkilön moraaliseen oivallukseen. Protagonisti kuitenkin keksii yhä keinot oikeuttaa toimensa itselleen, vaikka ei pystykään kieltämään muiden kertomaa totuutta tai tilanteen vaatimaa, moraalisesti ”oikeaa” toimintaa. Jopa protagonistin lähin ”liittolainen” eli ystävä rupeaa kritisoimaan häntä keinojen moraalittomuudesta, mutta protagonistilla ei vielä muuta kantaansa.

Seuraa moraalittomia tekoja ja lisää kritiikkiä, paine protagonistin valintoja kohtaan kasvaa. Tämä johtaa **taisteluun**, joka on kuin viimeinen konflikti, määräten loppupisteen ja maalin. Päähenkilön tehdessä viimeisen tekonsa vastustajaansa kohtaan hän taipuu loppupisteen määräämään kohtaloonsa, josta seuraa **moraalinen oivallus**, eli protagonistin *kasvu*, jossa protagonistilla ymmärtää, kuinka on toiminut väärin muita kohtaan ja oppii, mikä on oikea tapa kohdella ihmisiä. Tästä seuraa moraalinen päätös, joka on kuin protagonistin ”näytön paikka” sen suhteen, onko hän todella oivaltanut moraalittomuuden toimissaan. Tämä esitetään elokuvassa siten, että päähenkilö joutuu valitsemaan kahden asian välillä niin, että toinen voisi edistää hänen aiempia päämääriään (tässä tapauksessa uraansa) ja toinen olla sitä vastaan (uran päättyminen, jolla saavutetaan kuitenkin päähenkilön pojan ja lähipiirin kunnioitus). Protagonisti valitsee moraalisesti oikean vaihtoehdon, joka paljastaa samalla elokuvan **teeman**, jolloin katsojat ymmärtävät tekijöiden moraalisen mielipiteen ja tässä tapauksessa myös väitteen.

John Truby nostaa esille kolme tärkeää kohtaa, jotka käsittelevät erityisesti teemaa: taistelun, moraalisen oivalluksen ja teeman paljastumisen. Taistelussa katsoja ei pelkästään opi sitä, mikä voima on parempi vaan myös sen, mitkä arvot ja ideat ovat kestävämpiä. Moraalisessa tajuamisessa sankari ymmärtää juuri taistelun ansiosta paremmin sen, että on toiminut väärin niin muita kuin itseäänkin kohtaan ja katsoja samaistuu häneen, ymmärtäen samalla myös elokuvan teeman paremmin. Teeman paljastumisen kautta katsoja ymmärtää, miten

tekijöiden mielestä ihmisten pitäisi elää, joskin se voi syntyä myös hahmojen tai protagonistin kautta (Vacklin & Rosenvall 2015, 246-250). Tarinan moraalinen sanoma kehittyy moraalittomasta moraaliseen, jolloin loppuratkaisu paljastaa samalla myös käsikirjoittajan väitteen ja moraalin, sekä myös teoksen teeman.

Tässä esimerkissä protagonistia ei esitetä pahana, vaan omien moraalisten heikkouksiensa vietävissä olevana, samalla myös haavoittuvana *ihmisenä*, joka luo myös samaistumispintaa katsojille. Absoluuttiseen hyvään tai absoluuttiseen pahaan ei usko kukaan vaan henkilö, niin elokuvassa kuin elämässäkin, on moniulotteinen, jonka kaareen mahtuu monia, Kotwicanakin mainitsemia *olosuhteita*. Protagonisti tekee virheitä, joko tietoisia ja tiedostamattomia, joiden kautta hän satuttaa samalla myös itseään ja vaikeuttaa omaa elämäänsä. Paine kasvaa ja lopulta protagonistilla on tilanteessa, jossa on tehtävä valinta. Valinnan moraalinen suunta paljastaa teeman ja samalla tekijöidensä moraalin ja (moraalisen) väitteen. Tämä paljastaa samalla myös syyn sille, miksi elokuva on ylipäänsä tehty ja mitä sillä halutaan kertoa sekä millä lailla sen kautta halutaan vaikuttaa. Tarina moraalin sisällällä on siis suoraan yhteydessä kirjoittajan omaan moraalikuvaan sekä maailmankuvaan ja täten se myös paljastaa tekijänsä.

5.2 Voiko kuka tahansa kirjoittaa mistä tahansa?

Kirjoittaja saattaa joutua miettimään sitä, mistä hän voi kirjoittaa ja kuinka kirjoittaa moraalisesti ja eettisesti kestävästä tarinaa niin, ettei loukkaa sillä tarkoituksenmukaisesti muita. Välillä kirjoittaja joutuu pohtimaan tarinan väitteen moraalista kestävyyttä, vaikka väite itsessään voisikin olla kirjoittajan mielestä oikea. Kirjoittaja joutuu tutkimaan omaa suhdettaan tarinaansa ja sitä, mikä hänen lopullinen mielipiteensä tarinan väitteestä tai sen lopputuloksesta on.

Petri Kotwica kertoo, että yleensä omakohtaiseen kokemukseen perustuvan aiheen näkökulma ei muutu prosessin aikana vaan se enemmänkin syvenee ja prosessin kautta selvitetään sitä, miten hän tuo aiheen esiin tarinassaan. Hän ottaa esimerkikseen omakohtaiseen kokemukseen perustuvan, toistaiseksi tekemättömän teoksen *Täyttä ymmärrystä vailla*, jota hän lähti kirjoittamaan Elokuvasäätiön tuella suunnilleen samoihin aikoihin, kuin hänelle tuli *Koti-ikävä* – elokuva vastaan. Tarina perustui erittäin voimallisesti hänen omaan

kokemukseensa lukioajoilta. Lukiossa oli kiusaajaopettaja, joka otti oppilaitaan silmätikuiksi, Kotwica mukaan lukien. Kotwica harkitsi jopa lukion jättämistä kesken tämän opettajan vuoksi mutta keksi myöhemmin, että lähtisi vaihto-oppilaaksi Yhdysvaltoihin, jolla hän pääsisi eroon tilanteesta. Opettaja ei kuitenkaan suostunut kirjoittamaan suositusta vaihtoa varten, joten reissu ei onnistunut. Tilanne opettajan kanssa päättyi siihen, että eräs toinen oppilas hakkasi kyseisen opettajan lapiolla kuoliaaksi kesken koulupäivän ja Kotwica joutui tässä silminnäkijäksi. Tapahtuma ei ole koskaan jättänyt häntä rauhaan ja hän kokee, että hänen on pakko kertoa tämä tarina vielä joskus tulevaisuudessa. Hän rupesi kuitenkin miettimään tarinan moraalista puolta ja omaa suhdettaan tapahtumaan. Hänen väitteensä olisi, että kyseisen kiusaajahenkisen opettajan kuolema oli hyvä asia siksi, että se pelasti niin monta muuta ihmistä. Kotwica pääsi lähtemään vaihtoon uuden opettajan tultua ja henkinen väkivalta sekä painostus koulussa päättyi.

Kotwica kertoo, että tietää hirveästi siitä tunne-elämästä, mikä kyseiseen tapahtumaan liittyy, mutta huomasi kuitenkin, että hän ei moraalisesti pysty esittämään väitettä siitä, että ihmisen kuolema, erityisesti henkirikoksen kautta, olisi hyvä asia. Hän katsoo, että moraalisesti ainoa oikea tapa kertoa tämä tarina on juuri niin kuin se oli ja jättää kaikki moraaliset päättelyt katsojalle. Tehdä teoksesta antimoraaliteettia, varsinaisesti vailla mitään kirjoittajan omaa väitettä. Tämä siksi, koska hän ei voisi koskaan tehdä elokuvaa siitä, miten paha oppilas tappoi hyvän opettajan tai että paha opettaja sai mitä ansaitsi (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Kirjoittajan omakohtainen kokemus tuottaa usein tarinaan näkökulman ja väitteen, mutta tämän esimerkin kautta käy hyvin selväksi se, että väitettä täytyy peilata myös siihen, kuinka kestävää se on moraalisesti. Tässä tapauksessa lisähaasteen tuo myös se, että kyseessä on tosielämään pohjautuva ja laajasti tiedossa oleva tapaus, johon liittyy myös muita ihmisiä. Kyseessä on siis kirjoittajan syvällistä pohdintaa sekä omasta suhteestaan aiheeseen, moraaliteetista tarinan sisällä sekä tarinan moraaliteetti peilattuna yhteiskuntaan ja ihmisiin. Kirjoittajan vastuu moraalien ja etiikan saralla sisältyy tähän kaikkeen.

Mikäli tarinaan liittyy elossa olevia, tunnistettavia henkilöitä, heidät otetaan usein mukaan keskusteluihin osana kirjoitusprosessia. Suhtautuminen riippuu hirveästi

ihmisestä ja varmasti myös aiheesta, jotkut ihmiset toivovat, että tarinaa dramatisoitaisiin ja tavallaan häivytettäisiin pois hänestä, kun taas toiset toivovat, että tarina olisi hyvin johdonmukainen tapahtuneiden asioiden kanssa. Keskustelemalla selvitetään, mitkä ovat kipeitä tai vaikeita asioita ja tällä tavalla pyritään kartoittamaan osakseen myös kirjoittajan moraalista puolta; mistä voi kirjoittaa ja millä tavalla. Tarinaa kehitellään usein siis kohteen kanssa, erityisesti jos hän on tarinan kannalta tunnistettava (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022). Tarinan moraalia rakennetaan yhteistyössä teoksen kohteen kanssa. Traagiset tosielämän tapahtumat ovat moraalisesti ja eettisesti kirjoittajalle varmasti vaikeimpia, erityisesti jos on itse ollut tapahtuman keskiössä tavalla tai toisella. *Kuinka saada eettisesti ja moraalisesti kestävä teos, kun emotionaalinen side tarinaan on niin vahva?* Mahdollisesti tarinasta pitää etäännyä ja aikaa pitää kulua, jonka myötä kirjoittaja pystyy tarkastelemaan omaa suhdettaan tapahtumaan uudelleen. Kotwica kertoo, että pohtii yhä säännöllisin väliajoin suhdettaan tarinaan koulussa tapahtuneesta tragediasta ja kokee yhä, että tämä tarina on kerrottava jossakin muodossa. Mielestäni Kotwican ajatus väitteen ja moraliteetin pois jättämisestä on hyvä tapa kirjoittaa tästä traagisesta tapahtumasta eettisesti kestävä, koska tällöin moraalinen tulkinta siirtyy suoraan katsojalle ja siihen, millaisen mielipiteen katsoja tarinasta muodostaa. Näin kirjoittaja ei pyri ottamaan välttämättä moraalisesti kantaa tapahtumaan, jonka moraaliteetti on hyvin monimutkainen. *Kirjoittaa tarina siis juuri niin kuin se tapahtui ja jättää loppupäätelmät katsojalle, jolle maailma ja sen aihe avataan.*

5.3 Taustatyö omakohtaisen kokemuksen sijasta

Käsitkirjoittaja kirjoittaa itsestään, kuten jo monesti on mainittu. Kun kirjoittaja lähtee työstämään tarinaansa, hän pyrkii useimmiten emotionaaliseen yhteyteen tarinan maailman kanssa ja tukee tämän emotionaalisen yhteyden syntymistä taustatyön avulla. Useat kirjoittajat korostavat empatiakyvyn tärkeyttä kirjoitusprosessissa. Suvi Mansnerus kertoo, että taustatutkimus on välttämätöntä, mutta sen päämäärä voi olla kuitenkin erilainen riippuen siitä, millainen tausta kirjoittajalla on jo ennestään aiheeseensa; jos kirjoittaja on itse konkreettisesti kokenut jotain, hänen täytyy tehdä toisenlainen työ, jotta pääsee etäämmälle aiheestaan pystyäkseen kirjoittamaan siitä. Kirjoittajalla on kuitenkin vastuu tehdä huolellinen taustatyö aiheestaan, jotta tehtyyn tutkimusnäyttöön tai

tapahtumaa koskettavien ihmisten kertomuksiin perustuvaan näkökulmaan pystytään nojaamaan (Mansnerus, S. Haastattelu 17.02.2022). Tämä on tärkeää myös siksi, jotta ei loukkaisi ketään ja pystyisi kirjoittajana myös itse perustelemaan teoksen olemassaolon. Mansnerus jatkaa, että kaikkea tässä maailmassa olevaa pitäisi voida tutkia ja tarinoita kertoa, kunhan on uskollinen niille lähteille, jotka tarinaan liittyvät. Kirjoittajan pitää kantaa moraalinen vastuu teoksestaan myös siinä, ettei teoksen julkaiseminen aiheuta vahinkoa, ja samalla tiedostaa teoksen julkaisemisen seuraukset, kuten esimerkiksi vastaanotto niiltä ihmisiltä, joita teoksen aihe koskettaa. En tarkoita tällä pelkästään tosielämän tapahtumiin perustuvien aiheiden reaktioita vaan myös sitä, mikä saattaa syntyä niiden ihmisten keskuudessa, jotka aiheen ovat konkreettisesti kokeneet.

Mansnerus kertoo, että liian varovaisiksi kirjoittajat eivät saa kuitenkaan ruveta, mutta on tärkeää, että he tutkivat sitä, mitä lähtevät tekemään ja ottavat mukaan ihmisiä, jotka asiasta konkreettisesti tietävät. Tuottajan ominaisuudessa on tärkeää, että he tietävät sen polun, joka on johtanut tämänkaltaisen sisällön julkaisemiseen; käytännössä siis *päämäärä* on tässäkin oltava selvillä. Hän ottaa esimerkiksi, että kirjoittajan ei täydy olla tullut raiskatuksi, voidakseen kirjoittaa tarinan aiheesta, mutta tiedostaminen mikä oma positio on suhteessa aiheeseen, on erittäin tärkeää. Tiedostaa esimerkiksi, että kirjoittajana hän ei ole kokemusasiantuntija vaan enemmänkin välittäjä, joka kertoo aiheesta, jota mahdollisesti niillä ihmisillä ei ole mahdollisuutta kertoa. Kuitenkin tiedostaen itse, miksi aiheesta kirjoittaa; *mitä tämä tarina vie eteenpäin, mitä tällä edistetään?*

AJ Annila kertoo, että taustatyöllä ei pysty suoraan oikeuttamaan ulkopuolisuutta tarinan aiheeseen, varsinkin tilanteessa, jos ei ole suoraan kokemusasiantuntija. Hänkin kuitenkin muistuttaa, että teoksia ei kuitenkaan voi tehdä siitä lähtökohdasta, että kirjoittajan pitäisi olla itse aina kokenut siinä kuvatut asiat. Kirjoittajalla täytyy olla kuitenkin jokin emotionaalisen kokemuksen silta kyseiseen aiheeseen, jotta kykenee asettumaan siinä kuvattujen ihmisten nahkoihin. Jos kirjoittaja löytää tämän sillan, ja hänen väittämänsä kyseisestä aiheesta ei ole moraalisesti *väärin*, hän pystyy oikeuttamaan itsensä tarinan kuvaajaksi ainakin osittain. Kuitenkin tiedostaen sen, että ei ole kokemusasiantuntija tai edusta tarinan henkilöitä. Annila jatkaa, että kirjoittajalle on tärkeää varmistaa, että tarinassa kuvattujen ihmisten ääni kuuluu, eikä

kirjoittajan oma ääni, tai tietämättömyys asioista, peitä heidän ääntään. Etenkään enemmistöt ja hyväosaiset eivät voi antaa vähemmistöille minkäänlaista ääntä, kuten on tehty jo kauan; se aika on vallitsevan keskustelun myötä toivottavasti edennyt tasa-arvoisempaan suuntaan. Hän kokee, että periaatteessa kuka tahansa voi kirjoittaa mistä tahansa, kunhan varmistaa tämän edellä mainitun asian (Annala, AJ. Haastattelu 08.04.2022). Kirjoittajan ei pidä omia toisten kokemuksia eikä varsinkaan edesauttaa stereotyyppisten tai muutenkin haitallisten näkökulmien edistymistä yhteiskunnassa. Varsinkin, jos kyse on jonkun kulttuurin tai vähemmistön edustajista, jota kirjoittaja ei itse ole. Tässä kirjoittaja leimautuu helposti tekopyhäksi, koska minkäänlainen taustatyö ei suoraan anna kirjoittajalle oikeutta kertoa varsinkaan kulttuurillisia elementtejä sisältäviä tarinoita, koska faktatieto ei korvaa kulttuurillista kokemuspohjaa. Kirjoittajalla, jokaisella, on aina sokeita pisteitä. Taustatyöllä voi tukea tarinaa mutta kirjoittaja ei koskaan pysty esittämään väitettä tai näkökulmaa heidän puolestaan.

Petri Kotwica korostaa myös empatiakyvyn tärkeyttä ja sitä, kuinka kokee hyvänä asiana sen, että maailma on viime vuosien aikana siirtynyt enemmän kohti tietoisempaa ja korostetumpaa huolehtimista siitä, ettei toisia loukata. Nykymaailman herkkyyys saattaa kuitenkin vaikuttaa paljonkin siihen, minkälaisia tarinoita kerrotaan nyt ja tulevaisuudessa. On hyvä, että kiinnitetään asioihin huomiota ja että taiteilija tukee työllään tasa-arvoisuutta kaikilla käytettävissä olevillaan keinoilla, mutta vaarana on se, että ylivarovaisuus aiheuttaa sen, ettei katsota asioita silmiin ja kerrota niistä niin kuin ne ovat. Vallitseva cancel – kulttuuri on yksi vahva esimerkki tämän vaaroista (Kotwica, P. Haastattelu 16.02.2022). Tämä on yksi niistä vaaroista, joita kirjoittajat voivat tulevaisuudessa kohdata; että kirjoittajista syntyy yhteiskunnallisen keskustelun myötä liiankin varovaisia käsitelläkseen aiheita, jotka ovat samalla yhteiskunnallisesti merkittäviä. Tähän kiteytyy myös ajatus siitä, voiko kirjoittaja lähteä käsittelemään aiheita, joihin ei itse omaa henkilökohtaista kokemusta. Asiantuntijahaastattelujen perusteella tulen siihen johtopäätökseen, että voi ja pitääkin, kunhan tiedostaa oman suhteensa ja positionsa aiheeseen. Olemassa ovat kuitenkin vaarat varovaisuuden suhteen, vaikka ne korostavatkin taiteilijoiden roolia tasa-arvon edistämisen kannalta. Kirjoittajalle tärkeää on tiedostaa *oma positionsa* suhteessa aiheeseen, teoksen *päämäärä* (eli mitä

tavoitellaan ja halutaan saavuttaa), *vastuu* käsitellessään aihetta sekä *polku*, joka on johtanut tähän. Tässä ovat tärkeimmät elementit moraalisesti ja eettisesti vastuulliseen kirjoittamiseen.

6 POHDINTA

Käsikirjoittaja on tutkimusmatkailija, jonka sukellus tarinan aiheeseen on monialainen. Se on tutkimusta, ei pelkästään tarinan maailmasta vaan myös kirjoittajasta itsestään. Valmiin käsikirjoituksen voi katsoa olevan kuin todellisuuteen peilaava, faktuaalisella tiedolla tuettu ja perusteltu kuvaus jostain maailmasta, johon kirjoittaja tuo palasia itsestään oman tulkintansa sekä mielikuvituksensa kautta. Tutkimustyö, käsikirjoittajan sukellus aiheeseen, on kuin käsikirjoittajan sukellusta itseensä. Hän pyrkii selvittämään, miksi kiinnostui juuri tästä havainnosta, minkälaisen tunnekokemuksen se hänessä herättää ja millainen maailma tähän havaintoon sisältyy. Tästä syntyy näkökulmia, mielipiteitä sekä väittämä, joka perustuu ainakin osittain kirjoittajan omaan moraaliin. Moraalin voi katsoa olevan tärkeässä osassa tätä prosessia, koska se ohjailee sekä kirjoittajan omia valintoja kuin myös tarinan hahmojen tekemiä valintoja. Moraali toimii siis kahdessa ulottuvuudessa; sekä tarinan sisällä, että sen ulkopuolella.

Varsinainen faktuaalinen taustatyö osoittautui tarinan suuria viivoja piirtäväksi työkaluksi. Se on kuin kirjoittajan omaa ajatusta tukeva, nimenomaan *työkalu*, jonka tarkoituksena on pitää tarina uskottavana ja loogisena. Se ilmeni kuitenkin paljon vähemmän käytössä olevaksi elementiksi osana tutkimusta kuin alun perin oletin. Liiallisen tiedon katsottiin osaltaan jopa häiritsevän teoksen kirjoittamista; tiedon alle voi hukata oman näkökulmansa, äänensä ja sen elemetin, mikä alussa herätti kirjoittajan kiinnostuksen. Vaikka taustatyön merkitystä ei tästä huolimatta pidä kuitenkaan väheksyä, sitä tärkeämmäksi osaksi koettiin tässäkin emotionaalisen siteen, sillan, löytämistä kyseiseen tarinaan, jota kirjoittaja sitten lähtee tutkimaan tarkemmin. Osaksi tämä side voi muodostua tutustumalla kyseistä maailmaa edustaviin ihmisiin, toisaalta sen voi löytää kirjoittajien omakohtaisten kokemusten kautta. Kirjoittajalle on tärkeää olla avoin ja empatiakykyinen sekä ennen kaikkea vastaanottava, löytääkseen nämä tarvitsemansa elementit.

Kirjoittajan on myös tärkeää tiedostaa oma positionsa suhteessa aiheeseen, voidakseen kirjoittaa siitä. Kirjoittajalla on vastuu siitä, mistä kirjoittaa eikä

kyseistä vastuuta pysty siirtämään teoksen ulkopuolelle näyttämättä tekopyhältä.

Kirjoittajan ei tule sensuroida itseään, mutta hänen tulee olla empatiakykyinen ja kunnioittava varsinkin tilanteessa, mikäli hän kirjoittaa tarinaa aiheesta, johon ei itse omaa kokemuspohjaista siltaa. Tärkeään osaan nousee myös se, että kirjoittaja on aidosti kiinnostunut aiheestaan ja kokee sen tärkeäksi; ennen kaikkea tärkeäksi nostaa sen maailman ihmisten ääni kuuluviin. Päämäärän sekä tavoitteen määrittely on tärkeää, vaikka sen ei tarvitsekaan olla näkyvä tai hallitseva elementti osana tarinaa. Kirjoittajan pitää osata vastata ensisijaisesti *itselleen*, että *miksi kirjoitan juuri tästä ja mikä on minun suhteeni, tässä roolissa, tähän aiheeseen?*

Tässä opinnäytetyössä monesti mainittu lause, *kirjoittaja kirjoittaa lopulta itsestään*, on mielestäni hyvin kuvaava. Kirjoittaja tutkii itseään, jonka kautta elokuvan peruspilarit – kuten väittämä, näkökulma ja teema – rakentuvat. Näiden kautta kirjoittaja löytää suunnan, joka ei välttämättä ole koko teoksen suunta tai johda lopputulokseen, mutta joka kuitenkin määrittelee kirjoittajan omaa tietoisuuden tasoa. Suunta voi muuttua, mitä syvemmälle aiheeseen sukeltaa. Faktuaalisella taustatyöllä kirjoittaja pyrkii sekä vahvistamaan että edistämään omia näkemyksiään mutta se pohja on kuitenkin kirjoittajasta itsestään lähtöisin. Pohjan on siis oltava kunnossa ja kirjoittajan tietoinen siitä, miksi pohja on tämänlainen, voidakseen edistää sitä. Moraali määrittelee näitä suuntia, eikä sen tarvitse olla edes tiedostettua, koska se on myös kirjoittajasta itsestään lähtöisin; se kuitenkin toimii aina taustalla, kun valintoja tehdään.

Tutkimusprosessiin vaikuttaa kuitenkin hyvin paljon teoksen laatu, genre ja se, miten kirjoittaja haluaa lähteä kyseistä maailmaa avaamaan. Tällä opinnäytetyölläni en pyri antamaan suoraa tai yksiselitteistä vastausta siihen, kuinka tutkia oikein, vaan enemmänkin avaamaan tutkimusprosessin monipuolisuutta sekä todistamaan sen olevan paljon enemmän kuin pelkästään faktan tutkimista. Käsikirjoittajan tutkimustyö on keskustelua, pohtimista, emotionaalisten siltojen rakentamista, havainnointia, joiden kautta hän tekee johtopäätöksiä. Johtopäätöksiä sitten tuetaan tiedolla, jonka ei kuitenkaan saa antaa peittää näkökulmia alleen. Se on enemmän *ymmärtämistä* kuin

tietämistä. Enemmän emotionaalista tuntemista kuin ymmärtämistä. Ja lopulta oivaltamista sekä maalailua faktan ja fiktion rajamailla.

LÄHTEET

Aaltonen. J. 2018. Käsikirjoittajan työkalut – Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. 4. Painos. SKS.

Annala, AJ. Käsikirjoittaja-ohjaaja. 2022. Haastattelu 08.04.2022. Haastattelija Dresel, N. Zoom - tapaaminen

Beker. M. 2004. Screenwriting with a Conscience – Ethics for Screenwriting. 1. Painos. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers. Mahwah, NJ, USA.

Creative Screenwriting. 19.08.2020. Research 101 for Screenwriters. Verkkosivu. Viitattu 16.03.2022.

<https://www.creativescreenwriting.com/research-101-for-screenwriters/>

Greenlane. 14.12.2020. Pysyvät rotustereotypiat TV-sarjoissa ja elokuvissa. Viitattu 04.04.2021. <https://www.greelane.com/fi/humanistiset-tieteet/kysymykset/common-racial-stereotypes-in-movies-television-2834718/>

Hakaniemi. K. 13.05.2021. Harmittomalta vaikuttava stereotypia elokuvassa ei olekaan niin harmiton – Tutkija ja elokuvakäsikirjoittaja Mika Rantonen toivoo, että katsojat olisivat valppaina. Helsingin Uutiset. Artikkel. Viitattu 04.04.2021. <https://www.helsinginuutiset.fi/teemat/4100629>

Hirvonen. E. 2003. Käsikirjoittaminen. 1. Painos. Art House Oy, Helsinki.

Ikonen. L. 2015. Kuin tyhjä taulu: Taustatarinan luominen fiktiiviselle henkilöhahmolle. Opinnäytetyö. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/95100/Ikonen_Leevi.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Kotwica, P. Käsikirjoittaja-ohjaaja. 2022. Haastattelu 16.02.2022. Haastattelija Dresel, N. Zoom - tapaaminen

Leonard. K. 05.12.2019. Stereotypes in Movies and How Filmmakers Can Avoid Them. Studio Binder. Verkkosivu. Viitattu 04.04.2021. <https://www.studiobinder.com/blog/stereotypes-in-movies/>

Mansnerus, S. Vastaava tuottaja, Yle Draama. 2022. Haastattelu 17.02.2022. Haastattelija Dresel, N. Google Meet - tapaaminen.

Miyamoto. K. 2019. 7 Things to Remember While Researching Your Screenplay. Screencraft – blog. 29.03.2019. Viitattu 15.03.2022. <https://screencraft.org/blog/7-things-to-remember-while-researching-your-screenplay/>

Niemelä. R. 2015. Faktat fiktion takana – Taustatutkimuksen merkitys tieteisfiktioelokuvan käsikirjoittamisessa. Opinnäytetyö. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/103093/Niemela_Riku.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Pesonen. P. 17.11.2011. Tekijän suhde väittämään. Verkkosivu. Viitattu 09.12.2021. <http://vintti.yle.fi/yle.fi/kohtaus/kohtaus/blogit/courier-new/tekijan-suhde-vaittamaan.htm>

Pesonen. P. 02.02.2010. Väittäjä edellä. Verkkosivu. Viitattu 09.12.2021. <http://vintti.yle.fi/yle.fi/kohtaus/kohtaus/blogit/courier-new/vaittama-edella.htm>

Tieteen termipankki. 30.11.2021. Kasvatustieteet: Stereotypia. Viitattu 04.04.2022. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kasvatustieteet:stereotypia>

Wikipedia. 30.12.2021. Searching for Bobby Fischer. Verkkosivu. Viitattu 07.03.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Searching_for_Bobby_Fischer

Vacklin. A & Rosenvall. J. 2015. Käsikirjoittamisen taito. 1. Painos. Like Kustannus Oy, Helsinki.

Väisänen. J. 2018. Tutkivan journalismin metodit elokuvakäsikirjoituksen taustoittamisen apuvälineinä. Opinnäytetyö. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/142522/Vaisanen_Jaakko.pdf?sequence=7&isAllowed=y

ELOKUVAVIITTEET

Ikitie (2017)
Joki (2001)
Koti-ikävä (2005)
Light Sleeper (1992)
Musta jää (2007)
Poikkeustila - TV-sarja (2007)
Rat King (2012)
Rauhantekijä - TV-sarja (2020)
Sairaan kaunis maailma (1997)
Schindlerin Lista (1993)
Searching for Bobby Fischer (1993)
Taksikuski (1976)
Thank You for Smoking (2005)
Täyttä ymmärrystä vailla (julkaisematon)