



TEKSTIN TAIDE

Näytelmän ja elokuvan kirjoittamisen erot ja yhtäläisyydet

Marjo Airisniemi

Opinnäytetyö
Kesäkuu 2015
Elokuvan ja televisio
Käsikirjoittaminen

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuva ja televisio
Käsikirjoittaminen

AIRISNIEMI, MARJO:

Tekstin taide

Näytelmän ja elokuvan kirjoittamisen erot ja yhtäläisyydet

Opinnäytetyö 89 sivua, joista liitteitä 0 sivua

Kesäkuu 2015

Opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia näytelmän ja elokuvan kirjoittamisen erityispiirteitä, niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Sekä näytelmä että elokuva ovat lähtöisin draamasta, yhdestä kirjallisuuden päälajeista. Näytelmää ja elokuvaa yhdistää paitsi perinne, myös tekstin esittämisen tapa, jossa tekstiaines jakautuu tyypillisesti dialogiin ja parentheseihin. Opinnäytetyössä tutkittiin sitä, millaisia eroja esitysmuoto, elokuva tai teatteriesitys, sekä niihin liittyvät konventiot tuovat kirjoittamisprosessiin.

Opinnäytetyössä hylättiin tietoisesti moninaista painolastia kantava draaman käsite. Työssä puhuttiin draaman sijaan näytelmästä ja elokuvasta, draamatikon tai draaman kirjoittajan sijaan näytelmäkirjailijasta ja elokuvakäsikirjoittajasta. Myös tekstidramaturgian, eli tekstimateriaalin järjestämisen käsite nähtiin draamasta irtautuneena.

Opinnäytetyön pääpaino oli näytelmäkirjailijuudessa ja elokuvakäsikirjoittajana toimimisessa Suomessa 2010-luvulla. Työssä keskityttiin tekstin kirjoittamisen prosesseihin, mutta ei sivuutettu esitystoteutusta, johon näytelmä tai elokuva tyypillisesti tähtää. Alan kotimaiseen ja kansainväliseen kirjallisuuteen, seminaareihin sekä julkiseen keskusteluun pohjautuvaa opinnäytetyötä varten haastateltiin kahta suomalaista näytelmäkirjailijaa, kahta elokuvakäsikirjoittajaa sekä yhtä kirjailija-esitysdramaturgiaa.

Kirjoittamisen prosessit eivät ole selvärajaisia, mutta tutkimustuloksena voitiin todeta, että suomalainen nykynäytelmä on kirjallisesti vapaa laji. Samaan aikaan perinteestään ammentava ja uudistumishaluinen näytelmä tähtää esitykseksi, mutta on samaan aikaan itsenäinen, kirjallinen teos, jossa kieli ja muoto synnyttävät toisiaan. Elokuvakäsikirjoittaminen on dramaturgian taidetta. Vaikka käsikirjoittajan teksti on dialogia lukuun ottamatta kaunokirjallisen sijaan suorasanaista, työ on kirjallista. Käsikirjoittajan taide on dramaturgiassa, fiktiivisen maailman orkestroinnissa. Maailma luodaan rivien väliin.

Aineistosta keskeiseksi näytelmäkirjailijan ja käsikirjoittajan työhön liittyväksi asiaksi todettiin yhteistyö kirjoittajakollegojen tai tekstidramaturgioiden sekä ohjaajien ja omien yhteisöjen kanssa. Vaikka tekstiin tähtäävä luova prosessi tapahtuu kirjoittajan ja tekstin välillä, hän ei ole työssään yksin. Voitiinkin todeta, että yhteisölliselle prosessille on hedelmällistä, jos näytelmäkirjailija tai elokuvakäsikirjoittaja pääsee kiinnostuksensa mukaan edelleen työstämään tekstiään näyttelijöiden lukuharjoitusten ja muun toteuttavan prosessin aikana tekstin pois luovuttamisen sijaan.

Opinnäytetyön tarkoituksena on toimia osana teatterin ja elokuvan avointa lähdekoodia, tiedon ja havaintojen jakajana kaikille taiteista kiinnostuneille.

Asiasanat: kirjoittaminen, näytelmä, elokuvakäsikirjoitus, näytelmäkirjailija, elokuvakäsikirjoittaja.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Film and Television
Screenwriting

AIRISNIEMI, MARJO:

The Art of Text

The Differences and Similarities of Playwriting and Screenwriting

Bachelor's thesis 89 pages, appendices 0 pages

June 2015

The objective of this thesis was to gather information about the differences and similarities of playwriting and screenwriting. Both are forms of drama, one of the core genres of imaginative writing. According to the shared tradition play and screenplay may look the same: the text material consists of dialogue and stage directions. The purpose of the thesis was also to collect information about the differences there are between those text types and the conventions connected to them as regards the creative writing process.

The ambiguous notion of drama was consciously abandoned in favor of the terms playwriting and screenwriting as well as playwright and screenwriter instead of dramatist. Also the concept of textual dramaturgy was seen as separate from the classical dramatic structure. The main interest of the study was in the Finnish playwrights' and screenwriters' work in the 2010s. The study was focused on text but the aim of performance was not forgotten. The data were collected from Finnish and international literature, publications and seminars. The empirical part consists of interviews of Finnish playwrights and screenwriters.

These results suggest that modern Finnish play is a free form of literature. A playwright has a strong tradition to lean on but also a possibility to regenerate the field. Despite the passion of performance modern play has its aesthetic independence. The poetics and form feed each other in the process of writing. The art of screenwriting is the art of dramaturgy. Even though the description of the action is written in transparent, non-poetic language the poetics of a screenplay is in the written dialogue and in the orchestration of the fictional world by the screenwriter.

The findings indicate that it is essential for both playwrights and screenwriters to communicate and deliberate together with writer colleagues, dramaturgs, directors and their own writer communities. Despite the fact that the creative process happens between the writer and the text the writer is not alone. To help the communal process it would be fruitful to include the playwright and the screenwriter in the artistic work after the play or screenplay is ready in paper if she/he wishes so. There is no reason to alienate the writer who has once created the whole unique world.

The thesis is designed to be a part of the open source code of theatre and film. Its purpose is to share the information and findings freely to all who are interest in arts.

Key words: creative writing, play, screenplay, playwright, screenwriter.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	DRAAMAN PERINTÖ.....	7
2.1	Draaman juuret.....	7
2.1.1	Runousopin moninaiset tulkinnat ja niiden kritiikki.....	10
2.1.2	Eeppisyys teatterissa ja elokuvassa.....	14
2.2	Draaman sijaan näytelmä ja elokuvakäsikirjoitus.....	16
2.3	Dramaturgia on materiaalin järjestämistä.....	19
3	NÄYTELMÄKIRJAILIJAN JA KÄSIKIRJOITTAJAN TAIDE.....	22
3.1	Näytelmäkirjailija kirjoittaa maailmaan, joka on nyt ja tässä.....	22
3.2	Elokuvakäsikirjoittaja tekee ilman näkyväksi.....	26
3.3	Näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen teoksellinen eheys.....	29
3.4	Taiteilijapuhetta.....	35
4	KIRJOITTAMISEN LÄHTÖKOHTIA JA PROSESSEJA.....	37
4.1	Kirjoittajaksi oppii lukemalla, kirjoittamalla ja uudelleenkirjoittamalla.....	37
4.2	Synopsis, treatment ja kohtausluettelo dramaturgisina työkaluina.....	40
4.3	Aiheet tulevat luo.....	44
4.3.1	Aiheen henkilökohtaisuus.....	46
4.3.2	Kätkeyty aihe ja aiheensa näköinen dramaturgia.....	48
4.3.3	Ydinkuva tai idean itu.....	49
4.4	Väite teoksen tarkoituksen välittäjänä.....	51
4.5	Tilanne ja kohtaus.....	53
4.6	Henkilön rooli näytelmässä ja elokuvassa.....	54
5	KIELI LUO KOMMUNIKAATIOTA JA KUVIA.....	59
5.1	Pääteteksti ja sivuteksti.....	59
5.2	Näytelmän kieli luo ruumiillisuutta.....	61
5.3	Elokuvakäsikirjoituksen kieli piilee tekstissä ja kuvassa.....	63
5.4	Lukupiiritoiminta ja lukuharjoitukset tekstin hahmottamisen keinoina.....	66
6	YHTEISELLÄ ASIALLA.....	68
6.1	Työparina kollega tai dramaturgi.....	68
6.2	Työparina ohjaaja tai tuottaja.....	70
6.3	Kollegiaalinen yhteistyö kirjoittajayhteisöissä.....	73
6.4	Teatterin ja elokuvan avoin lähdekoodi.....	74
6.5	Työryhmäkohtaiset kirjoittamisen tavat.....	76
7	POHDINTA.....	79
	LÄHTEET.....	83

1 JOHDANTO

Draaman on proosan ja lyriikan ohella yksi kaunokirjallisuuden lajeista. Sen nykyisiksi alalajeiksi lukeutuvat näytelmän lisäksi audiovisuaaliset ja multimedialliset käsikirjoitukset sekä kuunnelmat, jotka perustuvat suoraan esitykseen eli ovat tarkoitettu ääneen luettaviksi tai esitettäviksi. Teksteistä saatetaan käyttää esitysväylästä riippumatta nimitystä käsikirjoitus, jolla tarkoitetaan esityksen tai teoksen pohjatekstiä. *Näytelmä ei ole käsikirjoitus*, huomauttaa kuitenkin sekä elokuva- ja televisiokäsikirjoittamista että dramaturgiaa opiskellut näytelmäkirjailija ja teatterintekijä Saara Turunen (2012, 121–122). Mikä sitten erottaa näytelmän käsikirjoituksesta?

Tämän työn tarkoituksena on tutkia, mitä eroa on näytelmän ja elokuvan kirjoittamisella. Eroavatko prosessien erityispiirteet merkittävästi toisistaan ja jos, niin miksi? Miten esitystapa ja väline, teatteriesitys ja elokuva vaikuttavat kirjoittamisprosessiin? Työssä tutkitaan myös, onko näytelmä tai käsikirjoitus itsenäinen teos vai tuleeko siitä sellainen vasta esitystoteutuksen myötä.

Opinnäytetyö tutkii näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen kirjoittamista erityisesti 2010-luvun Suomessa. Laajuutensa vuoksi työ on rajattu näytelmään ja elokuvakäsikirjoitukseen, joten se ei käsittele esimerkiksi televisiodraaman käsikirjoittamista, uusmedioita tai kuunnelmaa. Luonnollisesti joitain käsiteltyjä asioita voi soveltaa myös muihin suoran esityksen lajeihin, mutta tutkimuksen päähuomio on näytelmässä ja elokuvakäsikirjoituksessa. Tutkimus ei ulotu myöskään adaptaatioihin tai dramatisointeihin vaan keskittyy alkuperäiskäsikirjoituksiin ja -näytelmiin.

Tutkimusaineistona ovat haastattelut, kirjallisuus sekä alan seminaarit ja luennot. Tutkimukseen haastateltiin näytelmäkirjailija Emilia Pöyhöstä, näytelmäkirjailija, teatterintekijä Saara Turusta, elokuvakäsikirjoittaja, dramaturgi Jan Forsströmiä, elokuvakäsikirjoittaja Karoliina Lindgreniä sekä kirjailija, esitysdramaturgi, teatteriopettaja Siri Kolua. Haastattelut toteutettiin kullekin haastateltavalle räätälöityinä teemahaastatteluina.

Näytelmien tai elokuvakäsikirjoitusten analyysi ei kuulu kirjoittamisen prosesseja vertailevan tutkimuksen piiriin. Tutkimus ei käsittele esitystoteutusta, vaikka viittaakin joihinkin myös tuotantovaiheessa käytettäviin dramaturgisiin työkaluihin sekä yhteistyön merkitykseen luovassa prosessissa.

Teatteriesitys käsitetään työn aiheen takia nimenomaan näytelmäkirjailijan kirjoittamaan näytelmään perustuvana esityksenä, elokuva taas käsikirjoittajan laatimaan käsikirjoitukseen perustuvana teoksena. Näytelmäkirjailijalla ja näytelmällä viitataan näytelmän parissa työskentelyyn, käsikirjoittajalla ja (elokuva)käsikirjoituksella elokuvan parissa työskentelyyn. Termiä *kirjoittaja* käytän, kun puhun samaan aikaan sekä näytelmäkirjailijasta että käsikirjoittajasta. Tarkoitin silloin ammattikirjoittajaa oli hän sitten käsikirjoittaja, näytelmäkirjailija tai molempia.

Moninaisia termejä sekä draama- käsitteen hylkäämistä ja dramaturgian määrittelyä tämän tutkimuksen kannalta avataan luvussa kaksi. Näytelmäkirjailijan ja elokuvakäsikirjoittajan taidetta, esitystapaan liittyviä erityispiirteitä sekä näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen teoksellista eheyttä käsitellään luvussa kolme. Sen jälkeen syvennyttään kirjoittamisen prosesseihin muun muassa aiheesta ja kirjoittajan maailmankuvan välittämisen muodossa luvussa neljä. Luvussa viisi käsitellään näytelmän ja elokuvan kieltä niin merkkeinä kuin koodeinakin. Luku kuusi käsittelee kirjoittajan työpäreja ja yhteisöjä sekä avaa tutkimuksen tiedon jakamiseen ja kommunikatiivisuuteen perustuvaa luonnetta osana teatterin ja elokuvan avointa lähdekoodia.

Vaikka draaman ja proosan kirjoittamisen eroista sekä teatterin ja elokuvan esitystavan eroista on kirjoitettu (Niemi 2012, Bacon 2005), näytelmän kirjoittamisen ja elokuvakäsikirjoittamisen välisiä eroja ei ole Suomessa juurikaan tutkittu. Tämä tutkimus kokoaa yhteen hajanaista tietoa sekä antaa puheenvuoron näytelmäkirjailijoille, käsikirjoittajille ja dramaturgeille. Kuten todettua, työn on tarkoitus toimia avoimena lähdekoodina alojen opiskelijoille tai muuten elokuvan ja näytelmän kirjoittamisesta tai prosessien välinekohtaisista eroista kiinnostuneille.

2 DRAAMAN PERINTÖ

2.1 Draaman juuret

Vein syksyllä 2014 uuden näytelmätekstini ensimmäiset kohtaukset käsiteltäväksi kirjoittajaryhmään, jonka jäsenet kirjoittavat pääasiassa proosaa ja runoutta. Minulta kysyttiin, onko teksti draamaa. Kerroin kyseessä olevan näytelmäteksti, jota haluaisin luetta-
van näytelmäkirjallisuutena. "Eli draama?"

Ei oikeastaan.

Draama on toimintaa. Tämä on ensimmäinen asia, joka draaman kirjoittamisesta opetetaan. Sille on perusteensa: kreikankielinen sana *drama* merkitsee toimintaa (Kaimio 2008, 65). Länsimaisen kirjallisuudentutkimuksen lajiteorian perustassa, Aristoteleen *Runousopissa* (uusin suomennos Korhonen & Korhonen 2012) draama mainitaan ensimmäisen kerran *mimesiksen* yhteydessä: "Joidenkuiden mielestä tragedioita ja kome-
dioita kutsutaankin draamoiksi juuri siksi, että niissä kuvataan toimivia henkilöitä." Tällä tarkoitetaan, ettei draamassa ole epiikalle tyypillistä kertojaa vaan se perustuu suoraan esitykseen. (Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen & Reitala 2012, 181, 238.)

Platonin *mimesis*-käsitystä mukaillen tyypillisesti jäljittelyksi (lat. *imitatio*) eurooppalaisissa kielissä käännetty *mimesis* on muun muassa Korhosen ja Korhosen kääntämänä saanut laajempia merkityksiä. *Aristoteleen Runousoppi – Opas aloittelijoille ja edistyneille* (2012) huomioi, että Aristoteles ei tarkoita *mimesiksellä* peilinkaltaista jäljittelyä, vaan mimeettisellä taidolla voidaan tarkoittaa taiteen kuvaavan todellisuuden ilmiöitä taiteenlajista riippumatta. Koska Aristoteles itsekään ei määrittele *mimesistä* selkeästi, sen voidaan ajatella tarkoittavan esittämisen ja kuvaamisen lisäksi esimerkiksi ilmaise-
mista, representaatiota tai uskottelua. (Heinonen ym. 2012, 72, 76–77.) Pohjola (1986, 402) mainitsee myös uudelleenluomisen ja tekemisen käsitteet *mimesiksen* mahdollisina merkityksinä.

Aristoteles (384–322 eaa.) tutki paitsi runoutta, myös esimerkiksi matematiikkaa, fy-
siikkaa, etiikkaa, biologiaa, politiikkaa ja astronomiaa (Heinonen ym. 2012, 31). Hän oli länsimaisen tieteen historian uranuurtaja, joka pyrki järjestämään kaiken ihmisen saa-

vuttaman tiedon ehyeksi, järjestelmälliseksi kokonaisuudeksi. Aristoteleen yli 30-osaisen, postuumisti julkaistun teoskokonaisuuden osana säilynyt *Runousoppi* on ensimmäinen kirjallisuuden teoria, jonka mukaan runoudella eli nykyäsitäyksessä kauno-kirjallisuudella on oma, esteettinen funktionsa. (Oksala 2008, 183; Heinonen ym. 2012, 351.)

Aristoteles pohti ensimmäisenä runouden merkitystä ihmisten tietämyksen kasvattamisen sijaan elämysten synnyttäjänä. *Runousoppia* varten Aristoteles tutki olemassa olevia tragedioita säännönmukaisuutta etsien. Aristoteleen tutkimuksen mukaan runouden taito perustui faktojen oikeellisuuden ja moraalien sijaan uskottavaan esitykseen sekä tunnevaikutukseen. Vain osittain säilynyt ja käsitteiltään paikoin epäselvä *Runousoppi* ei ole kirjallisesti hiottu esitys vaan kirjallisen ja puhutun sanan välimuoto, ja sellaisena se esittää myös draaman. (Heinonen ym. 2012, 32–36, 176.)

Tragedian Aristoteles määrittelee sopivanpituiseksi toiminnan kokonaisuudeksi, jossa toimintaa ei kerrota vaan esitetään. Toimijat, eli tragedian henkilöt ovat luonteiltaan ja ajatuskuluiltaan erilaisia, ja joko onnistuvat, tai epäonnistuvat pyrkimyksissään. Tragedia siis esittää elämää. Tragedian tavoitteena on herättää katsojassa heräävän myötätunnon ja pelon myötä katharsis, puhdistuminen. Tämä on draaman tunnevaikutuksen lähtökohta (Heinonen ym. 2012, 158, 187–188).

Aristoteleen tragediateoria edustaa draaman suljettua muotoa, yhtenäistä ja syy-seuraussuhteista rakentuvaa konstruktiota. Draama ja logiikka kulkevat käsi kädessä: draaman alussa esitellään ongelma, keskikohdassa ratkotaan sitä ja lopussa asia viedään päätökseen. Alku, keskikohta ja loppu tarkoittavat siis ehyttä kokonaisuutta. Suljetun muodon on ajateltu vastaavan ihmisen luontaiseen tarpeeseen tuottaa kausaalisia suhteita ja järjestystä maailmaan. (Heinonen ym. 2012, 108.)

Koska klassisesta draamasta puuttuu kerronnan funktio, draaman vastaanottaja kohtaa fiktiiviset henkilöt kuvausten ja taustoitusten sijaan dialogin kautta (Pohjola 1986, 392). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että draaman edellytyksenä olisi rikkoutumaton illuusio – katsojan ikään kuin läpinäkyvän seinän läpi tapahtumia tarkasteleminen. Näytelmässä voi olla mukana esimerkiksi kuoro tai henkilö, joka kommentoi esityksen tapahtumia suoraan yleisölle. Illuusiota voidaan rikkoa myös näyttämötoiminnasta ulos astumisella, yleisölle puhutulla prologilla, epilogilla tai monologilla eli yksinpuhelulla. Mo-

nologi on taiteellinen keino, joka korostaa näytelmän kielen ja arkipuheen välistä eroa. Illuusion rikkominen perustuu sanattomaan sopimukseen tekijöiden ja vastaanottajien välillä: teatteritilanne on yhteinen leikki (Pohjola 1986, 392–393, 397).

Elokuva ja draama

Elokuvataiteeseen draama ei alunperin kuulunut. Elokuva on kirjallisuuteen ja teatteriin verrattuna nuori taide, jolla ei ole ikiaikaisia perinteitä. Ranskalainen elokuvakriitikko André Bazin (1990, 26–27) kuvailee elokuvakerronnan alkuvaiheita vuonna 1954 julkaistussa artikkelissaan "Kohti epäpuhdasta elokuvaa" huomauttamalla, että toisin kuin yleensä taiteen kehityksessä, sovittaminen ja lainaaminen eivät kuuluneet elokuvan alkuhistoriaan. Mykkäelokuvan ilmaisukeinot olivat omaperäisiä ja riippumattomia, sillä niille ei ollut vertailukohtaa. Elokuva on ennen draamallistumistaan saanut vaikutteita sirkuksesta, ilveilystä ja varieteesta, joilla oli samanlaisia yleisöjä kuin elokuva itse tavoitteli.

Tekniikan kehittyminen kehitti elokuvan muotoa ja ilmaisukeinoja: värifilmi, kamera-ajo, lähikuva, montaasi, nopeat leikkaukset ja ääni. Käsikirjoittamisen aikakausi toi elokuvaan uudenlaista sisältöä. (Bazin 1990, 40–41.) Varhainen angloamerikkalainen elokuva otti henkilöiden hahmottamisessa mallia 1800-luvun melodraamasta ja 1900-luvun alun novellistiikasta. Novellistiikka tarjosi keinon piirtää henkilön esiin muutaman valitsevan luonteenpiirteen esittelyllä jossakin tietyssä tilanteessa. Tämä sopi yksikelaiseen, noin viidentoista minuutin mittaisen elokuvan keinoksi päästä lähelle näkökulmahenkilöä. Pidempien elokuvien yleistyessä henkilöitä oli mahdollisuus kehittää tarinan edetessä. (Bacon 2000, 171–172.)

Tarinallisuus ja teatterista lainattu draamallisuus vakiintuivat merkittäväksi elokuvakerronnan perusteeksi 1900-luvun alun Hollywoodissa, jossa elokuvatuotannolla oli maksimaalisuuden selkeyden ihanne (Bacon 2000, 70). Tämän draamallistumisen vaikutukset voi nähdä edelleen esimerkiksi melkein minkä tahansa angloamerikkalaisen käsikirjoitusoppaan avaamalla. Elokuvan rakenne, dramaturgia, samastetaan klassiseen, suljettuun draamamuotoon. Bazin (1990, 41) odottaa artikkelissaan aikaa, jolloin syntyy jälleen kirjallisuudesta ja teatterista riippumatonta elokuvaa. Toive on sittemmin toteutunut, mutta draamasta elokuva ei ole vapautunut.

Miten luvun alussa käsittelemääni, ei-draamaksi määrittelemääni näytelmätekstiä sitten luettiin kirjoittajaryhmässä? Teksti aiheutti hämmennystä, sillä se ei vastannut monenkaan lukijan odotuksia – draamasta. Myös mielikuvat elokuvan konventioista vaikuttivat näytelmätekstini lukemiseen. Näytelmä alkaa siitä, että nainen ajaa autolla koiraa päin sammiollinen eläviä rapuja takapenkillään. Tämä koettiin *elokuvalliseksi*. Toisaalta kirjoittamani parenteesit olivat monen mielestä *proosallisia*, kieli paikoin jopa *runollista*. Olen saanut viime vuosien aikana käsikirjoituksistani palautetta: "Tästä huomaa, että olet kirjoittanut näytelmiä" ja näytelmistäteksteistäni palautetta: "Tästä huomaa, että opiskelet käsikirjoittamista." Mistä sen tarkalleen ottaen huomaa ja mitä se tarkoittaa?

Näytelmän lukijaan vaikuttavat oletukset teatterin ja draaman konventioista, ikään kuin näytelmän pitäisi ylläpitää mielikuvaa tietynlaisesta teatterista (Timonen 2011, 167). Kirjoittajakouluttaja Niina Hakalahti kysyi minulta näytelmätekstini käsittelyn päätteeksi, olisiko teksti sittenkin proosaa, mutta veti pian sanansa takaisin: Miksi sen pitäisi olla, kun se kirjoittajalleen on näytelmä? Juuri hybridi, tekstilajien totuttujen konventioiden sekoitus ja ennalta-arvaamattomuus teki tekstistä sellaisen näytelmän alun, kuin sen halusin olevan. Timonen (2011, 168) konkretisoi: "Jos kirjailija asettaa työnsä luettavaksi näytelmänä, meidän pitää lukea sitä osana näytelmäkirjallisuuden perinnettä, vaikka se näyttäisi meistä täysveriseltä proosalta tai kasalta muistilappuja ja laskuja, jotka kirjailija jätti pöydälle ennen kuin katosi ulkomaille."

2.1.1 Runousopin moninaiset tulkinnat ja niiden kritiikki

Ihminen oppii luonnostaan yhdistelemään näkemiään kuvia toisiinsa, havaitsemaan syyseuraussuhteita (Field 2006, 30–31). Jo liikkuva kuva itsessään aiheuttaa jatkuvan muutoksen. Kertomuksen syntyyn riittää siis yksinkertaisimmillaan liikkuvan kuvan muutos tietyssä ajassa. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 79.) Juuri tämä havainto teki elokuvasta otollisen tarinankerronnan välineen ja mahdollisti sen pääsyn romaanin ja näytelmän seuran tunnistetuksi taiteeksi – ja vaikutti elokuvan draamallistumiseen.

Kuten todettua, opetettaessa kirjoittamista 1900-luvun loppupuolella tai 2000-luvulla Aristoteleen *Runousopin* hyvän tragedian määritelmän saatetaan viitata universaalien kerronnan mallina, vaikka kyse on ennemminkin länsimaisen kulttuurin konventiosta. (Heinonen ym. 2012, 109–110.) Aristoteleen *Runousoppiin* vedotaan tyypillisesti ang-

loamerikkalaisissa käsikirjoitusoppaissa, jotka perustuvat elokuvan rakenne- ja juoni-analyysiin. Niinpä draaman saatetaan väittää tarkoittavan henkilöpsykologiaa korostavaa, päähenkilön ja tämän vastavoiman konfliktiin perustuvaa, juonellista kokonaisuutta, joka johtaa Aristoteleelta lainattuun *katharsikseen* jännityksen rauettua. Aristoteleen tutkima tragedia ei kuitenkaan perustu vastakkainasetteluun eikä yksittäisten henkilöiden kasvutarinoihin vaan jännitteiden monitasoiseen verkostoon. Myös Aristoteleen määritelmä *katharsiksesta* on tulkinnanvarainen. (Heinonen ym. 2012, 136, 412–413.)

Aristoteles määrittelee tragedian tärkeimmiksi elementeiksi tapahtumat ja juonen. (Heinonen ym. 2012, 188) *Runousopissa* huomautetaan, että tragedia ei ole ihmisten vaan toiminnan esittämistä. Erilaiset luonteet tulevat esiin tekojen, eettisyyden ja epäeettisyyden, eli toiminnan kautta – kuten elämässäkin. Juoni esittää Aristoteleen (Heinonen ym. 2012, 192) mukaan yhtä kokonaista toimintaa, mikä edellyttää tapahtumien järjestämistä niin, että jos jokin osa siirretään tai poistetaan, kokonaisuus ei ole entisensä. Jos poissaolo ei näy, osa on juonen kannalta turha.

Saksalaisen kirjailija, toimittaja Gustav Freytagin kolmiomalli on yksi aristoteelisen draamamuodon tulkinnoista. Freytag analysoi sitä varten muun muassa Sofokleen, Shakespearen ja Goethen näytelmiä löytääkseen niistä yhdistäviä piirteitä draaman lainalaisuuksien mallintamiseksi. Luodakseen ehjän mallin Freytagin oli sivuutettava koko joukko näytelmälajeja ja muun muassa yksinkertaistettava Shakespearen tragedioita, jotka eivät perustu suljettuun draamamuotoon. Toisin kuin Aristoteles, Freytag kiinnitti huomionsa draaman konfliktin valmisteluun, jännitykseen ja erityisesti huippukohtaan. (Heinonen ym. 2012, 410–411.)

Ruotsalaisen dramaturgi Ola Olssonin 1970-luvulla tehokkaasti Pohjoismaissa levittämä elokuvakäsikirjoittamisen rakennemalli pohjautuu juuri Freytagin kaavaan (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 388). Olssonin opiskellessa vasta perustetussa Dramatiska Institutensissa Tukholmassa siellä ei vielä juurikaan opetettu käsikirjoittamista, joten Olsson ryhtyi opiskelemaan rakennemalleja itsenäisesti. Yhdessä teatterintekijä Carl Johan Sethin kanssa Olsson alkoi kouluttaa muitakin aiheesta kiinnostuneita. Osin skeptisestä vastaanotosta huolimatta monet elokuva-alan toimijat arvostivat yhteisten käsitteiden syntyminen positiivista vaikutusta elokuvanteosta puhumiseen. (Sundstedt 2009, 92–93.)

Sekä Tampereen ammattikorkeakoulussa että Aalto-yliopiston Taideteollisessa korkeakoulussa opiskellut käsikirjoittaja, elokuvantekijä Hannaleena Hauru (2011b, 1) kritisoi elokuvien analyttiseen purkamiseen liittyvien työkalujen käyttöä elokuvan käsikirjoittamisen opettamisessa. Suomalaisessa käsikirjoittamisen opetuksessa on käytetty tyypillisesti juuri aristoteelista mallia sekä sen pohjalta luotuja sovelluksia. Nämä elokuvaopetuksen työkalut eivät ole syntyneet uusia elokuvia luotaessa vaan purettaessa valikoituja rakenteita valmiista näytelmistä ja elokuvista. Tähän strukturalistiseen ajattelu-tapaan liittyy Haurun (2011c, 4) mukaan asioiden esittäminen vastakohtapareina, jotka muodostavat osaltaan elokuvan rakennetta. Haurulle esimerkiksi feminiinisuuden ja maskuliinisuuden vastakkainasettelu ei edusta käsitystä todellisesta maailmasta. Hollywood-elokuville tyypillinen sankarimalli merkitsee usein nimenomaan länsimaisen miehen subjektiivista näkökulmaa (Hauru 2011c, 5).

Toisin kuin klassista draamamuotoa soveltavissa teorioissa, maailma ei todellisuudessa näyttäyty selkeänä tai ymmärrettävänä kokonaisuutena – siksi sitä ei pitäisi esittää sellaisena myöskään elokuvassa. On voitava luoda moniäänisyyttä ja siten myös monitoituksisuutta, jossa näkökulmaa vaihtamalla myös elokuvan totuus muuttuu. Hauru peräänkuuluttaa muun muassa sosiologian, psykologian ja kirjallisuuden suosimaa, jälki-strukturalistista näkökulmaa ja ehdottaa sen käyttöönottoa nykyelokuvan kirjoittamisen opetuksessa. (2011c, 5.) Nykyisen Aalto-yliopiston Taideteollisen korkeakoulun käsikirjoittamisen opetuksen kritiikissä on otettava huomioon, että varsinainen käsikirjoittajakoulutus on alkanut Suomessa vuonna 1997 (Pesonen 2014), joten sen perinne on nuori ja kehittyvä.

Draaman jälkeinen teatteri ja nykynäytelmä

Teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* teatterintutkija Hans-Thies Lehmann (2009, 49) määrittelee draamallisen teatterin tekstille alisteiseksi illuusion luojaksi, jolle ominaista on oma kosmoksensa, eheän draamallisen näytelmän esittäminen. Draamassa on kyse jännityksen ja ratkaisun logiikasta, siitä, mitä tarinassa tapahtuu, *pitääkö se otteessaan*, kun tämän ajan teatterille olennaisempia asioita ovat sen esteettiset ominaisuudet omana taiteenlajinaan: alati tapahtuva nykyhetki, ruumis eleineen ja liikkeineen, musiikki ja ääni, kielen sointimaiset sekä visuaalisuus ilman kuvaa. (Lehmann 2009, 75.) Numminen (2011, 26) kuvaa nykyteatterin draamasta vapautumista tekstin demokratisoitumisena teoksesta materiaaliksi, yhdeksi esityksen osakokonaisuudeksi. Tämän määritelmän mukaan myös tämä tutkimus käsittelee draamaa, sillä sen huomio on ni-

menomaan esitettäväksi tähtäävässä, myös itsenäisen teoksellisen eheyden sisältämässä tekstissä.

Ongelmallista draamateatterin ja nykyteatterin vertailussa on näytelmätekstin samastaminen draamaan ja siten syntyvä vastakkainasettelu tekstiin pohjautuvan ja "tekstittömän" eli esimerkiksi työryhmäsyntyisen esityksen välillä. Näytelmäkirjailija, dramaturgi Elina Snicker (2015) ei näe syytä asettaa näytelmäkirjallisuutta ja nykyteatteria vastakkain. Hänelle ammatti-identiteetti näytelmäkirjailija tarkoittaa 2010-luvulla vapautta olla mitä tahansa. Suomessa näytelmäkirjailijalla on paitsi näytelmäkirjailijuuden historia, jota vasten peilata, myös jatkuva raja-aitojen rikkomisen mahdollisuus omassa työssään. Näytelmäteksti voi olla uudenaikainen juuri vanhojen raamiensa ansiosta. Snickerille nykynäytelmä tarkoittaa omintakeisesti näyttämölle tuotua kielellistä maailmaa ja hahmotustapaa. Myös Timonen (2011, 167) pitää esimerkiksi näytelmän ja draaman samastamista erikoisena, sillä draama on vain yksi kirjallisuudenlaji, ei teatterin edellytys. Ei olemassa näyttämölle kirjoittamisen sääntöjä tai lakeja, on vain vakiintuneita konventioita (Kinnunen 1985 Timosen 2011, 167, mukaan).

Juonen ei tarvitse olla ensisijainen työväline

Snickerille (2015) esimerkiksi juoni ja näytelmän pintarakenne ovat yksittäisiä työvälineitä, eivät ensisijaisia asioita näytelmän kirjoittamisen prosessissa. Snickerillä on luontainen hahmotuskyky tekstimateriaalin rinnakkaisuuksille. Kyse on nimenomaan dramaturgisesta hahmotuskyvystä: samuuksien syttymisestä. Peräkkäisetkin asiat näyttäytyvät Snickerille helposti rinnakkaisina, merkitysten herättäjinä suhteessa toisiinsa. Myös kirjailija, dramaturgi Tuomas Timonen (2011, 167) kyseenalaistaa juonellisen ajattelun huomauttamalla, että vetoaminen tutkimuksiin, joiden mukaan ihminen hahmottaa kaiken tarinoina on itsessään paradoksi, sillä siinä tapauksessa juonellisen tason puuttumisen esimerkiksi näytelmästä ei pitäisi olla huolenaihe lainkaan. Tarinallistumiselle on toinenkin syy: fiktion tottunut katsoja on taipuvainen näkemään tarinan myös siellä, missä sitä ei ole. Niinpä ei-kertovakin näyttäytyy jollain tapaa kertovana. (Aumont ym. 1996, 80–81.)

Elokuvaohjaaja, käsikirjoittaja Maria Ruotsala (2012) ei usko elokuvan elämyksellisyyden olevan peräisin tarinallisuudesta tai juonivetoisuudesta. Hänelle tärkein on henkilö, jonka näkökulmasta tarinaa katsotaan. Keskiössä on kysymys kuvasta: mitä minä näen?

Ruotsalalle elokuvan rajaus ja rytmi ovat suuressa roolissa. Hän kehottaa elokuvantekijää kaavamaisuuden sijasta aistiherkkyyteen ja vaistonvaraisuuteen.

En aio käydä tässä tutkimuksessa läpi toimivan draaman kirjoittamisen osa-alueita, jotka ovat jokaisen ulottuvilla lukuisissa eri draaman kirjoittamista ja elokuvakäsikirjoittamista käsittelevissä oppaissa. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä, millaisia erityispiirteitä näytelmän ja elokuvan kirjoittamisella ylittää on, myös suhteessa toisiinsa. En voi sivuuttaa draaman perinnettä ja vaikutusta, mutta tämä tutkimus ei tutki näytelmän ja elokuvan *draamallisuutta*, vaan yrittää löytää uusia tapoja puhua näytelmän ja elokuvan kirjoittamisesta 2010-luvulla. Seuraavissa alaluvuissa puran joitakin aristoteelisen draaman teorioihin liittyviä, tulkinnallisia ongelmia sekä sivuan niiden vaikutuksia suomalaiseen teatteri- ja elokuva-alan koulutukseen.

2.1.2 Eepisyys teatterissa ja elokuvassa

Klassista draamaa on kritisoitu aiemminkin. Puhutaan 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten *draaman kriisistä*, jolloin moderni teatteri pyrki irti suljetun draaman perinteestä. Uusien tekstimuotojen yhteinen nimittäjä oli draaman kriisiä tutkineen Peter Szondin mukaan *eppistäminen*, avoin draamamuoto, joka ei noudata lineaarisuutta. Se voi tarkoittaa kerronnan episodimaisuutta, aukkoisuutta ja toisiinsa kiinteästi liittymättömien elementtien ja tapahtumien yhteen liittämistä. Teksti voi olla monitulkintaista ja fragmentaarista. Avointa draamamuotoa edustavat esimerkiksi saksalaisen teatterin uudistajan, Bertolt Brechtin eepinen teatteri, absurdi teatteri sekä dokumenttiteatteri. (Heinonen ym. 2012, 108, 411, 414.)

Volker Klotz (1978, 101–103) on tutkinut avoimen draaman kompositiota koordinoivia keinoja. Negaation kautta määritelty avoin draama toimii kattokäsitteenä keskenään hyvin erilaisille näytelmille, joista on kuitenkin löydettävissä yhteisiä tekijöitä. Niitä ovat *punoksellisuus*, jossa teoksen teemaa käsitellään toisiaan täydentävillä yksityisellä ja kollektiivisella tasolla, tilanteiden ja kohtausten yhteen liittäminen toistuvien sanamotiivien ja kuvien avulla sekä *henkilöhahmojen moninaisuus*, joka mahdollistaa lineaarisen, tavoitteellisen juonen sijaan tapahtumien kehämäisyyden. (Pohjola 1986, 416–418). Myös suljetun ja avoimen muodon määritelmät ovat yleistyksiä, joiden väliin jää erilaisia sekamuotoja. (Pohjola 1986, 418.)

Brehtin eepinen teatteri kuvaa henkilön yhteiskunnallisessa kontekstissa vieraannuttamisen keinoin. Yleisön ei ole tarkoitus eläytyä teatteriesityksen illuusioon vaan havainnoida esitystapahtumaa analyttisesti. Brehtin eepisen teatterin jännite ei suuntaudu loppuratkaisuun vaan koko tapahtuman prosessimaiseen luonteeseen. (Heinonen ym. 2012, 414–415.) Brehtin vieraannuttamiseksi perustui tavoitteeseen yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta teatterin keinoin, mutta vieraannuttamista on keinona hyödynnetty jo Shakespearen näytelmissä, keskiajan markkinateatterissa ja aasialaisen teatterin näyttelijäntyössä (Pohjola 1986, 439).

Elokuvan eepisen, kertojaa häivyttämättömän rakenteen tyyppisiä Aaltosen (2002, 75–80) mukaan:

Eepinen elämäntarina, jossa kronologisesti kerrottuja tapahtumia ei pakoteta draamal-
lisesti nousevaan muotoon

Eepinen matka, jossa uudet ympäristöt paljastavat elokuvan henkilöistä uusia puolia ja
heijastavat sisäisiä maailmoja

Eepinen tilannekuvaus, jossa tärkeintä lineaarisuuden sijaan on se, mitä tapahtuu juuri
nyt

Monitasorakenne, jossa yhdistävän teeman alla voidaan kuljettaa samanaikaisesti useita
eri tarinoita (vrt. tv-draama)

Episodirakenne, joka koostuu erillisistä episodeista, jaksoista, joilla on yhteinen aihe
Vapaa assosiaatio, muistin tai unen logiikkaan perustuva kuvien ja jaksosten virta.

Myös brechtiläisyyteen perustuva *vastaelokuva* rikkoo perinteiselle elokuvalla tyypillisen, eheän ja hallittavissa olevan todellisuuden. Vastaelokuvassa maailma tunnustetaan monimutkaiseksi ja ristiriitaiseksi esimerkiksi kriitikko Peter Wollenin (1984) valtaelokuva-vastaelokuva -vertailun mukaan.

TAULUKKO 1. Valtaelokuva-vastaelokuva (Wollen 1984, Aaltosen 2002, 84–87 mukaan)

Valtaelokuva	Vastaelokuva
<i>Kerronnan yhtenäisyys</i> Psykologinen syy-seuraus-suhde	<i>Kerronnan epäyhtenäisyys</i> Aukot, keskeneräisyys, episodimaisuus, illuusion rikkominen
(Henkilöhahmoon) <i>samastuminen</i>	<i>Vieraannuttaminen</i> Katsojan suora puhuttelu, monikerroksiset henkilöhahmot, kommentaari
<i>Näkymätön kieli</i>	<i>Kielen korostaminen</i>
<i>Yksinkertainen aikatila</i> Ajan ja paikan järjestys	<i>Moninkertainen aikatila</i> Ajan ja paikan hajanaisuus
<i>Suljettu rakenne</i>	<i>Avoimiksi jäävät päät, intertekstuaalisuus, parodia</i>
<i>Mielihyvä</i>	<i>Epämielihyvä</i> Provokaatio, muutos katsojassa
<i>Sepite</i> Elokuva tarinan representaationa	<i>Todellisuus</i> Totuus, todellinen elämä, ei-esittäminen

2.2 Draaman sijaan näytelmä ja elokuvakäsikirjoitus

Edellisessä luvussa avatusta, draama-käsitteen moninaisesta painolastista ja sen erilaisista tulkintatavoista johtuvista syistä pyrin käyttämään termiä tässä tutkimuksessa niin vähän kuin mahdollista. Sen sijaan aion näytelmää käsitellessäni puhua näytelmästä ja näytelmäkirjailijasta ja elokuvaa käsitellessäni elokuvasta ja (elokuva)käsikirjoittajasta. Kun puhun kirjoittajasta, tarkoitan kirjoittamisen ammattilaista ylipäätään, eli sekä näytelmäkirjailijaa että elokuvakäsikirjoittajaa, joissain tapauksissa myös romaanikirjailijaa. Sanaan ei liity arvolatausta, vaan koen sen yksinkertaisimmaksi tavaksi viitata näytelmäkirjailijaan ja käsikirjoittajaan samassa yhteydessä. Haluan kuitenkin tähdentää kunnioittavani näytelmäkirjailijoiden ja käsikirjoittajien ammatti-identiteettejä, joiden vuoksi esimerkiksi entinen Suomen Näytelmäkirjailijaliitto on muuttanut nimensä Suomen Näytelmäkirjailija- ja Käsikirjoittajaliitoksi (sunklo.fi).

Teatteriteksteistä puhuttaessa termistö on jälleen moninaista, limittäistä ja päällekkäistäkin. Esimerkiksi Kajava (2013, 26) mainitsee näytelmän kirjoittamisen yhteydessä myös termit *näyttämölle kirjoittaminen*, *näyttämöteksti* ja *nykydraama*, joista kahdessa

korostuu näyttämö tekstin esittämisen paikkana. Tutkimuksen kontekstin ja jo mainitsemieni syiden vuoksi puhun nykydraamaa enemmän näytelmästä tai nykynäytelmästä.

Näytelmäkirjailija, teatterintekijä Saara Turunen (2015) huomauttaa, että tekstiin liittyvät termit voivat mennä sekaisin myös ammattikentällä. Näytelmiä ja esityksiä itse kirjoittavan ja ohjaavan Turusen mukaan näytelmä on esitysfuktiosta huolimatta itsenäinen, kirjallinen teos, jollaista ei voida tilata näytelmäkirjailijalta parin kuukauden varoitustajalla. Näytelmän kirjoittaminen voi viedä vuosia. Lyhyessä ajassa näytelmäkirjailija voi sen sijaan kirjoittaa *materiaalia* esitykseen työryhmän työstettäväksi tai mahdollisesti työstää *esityskäsikirjoitusta* tai *esitystekstiä* (myös *näyttämölle kirjoittaminen, näyttämöteksti*) vuorovaikutuksessa näyttelijöiden ja ohjaajan harjoitusprosessin kanssa, mutta silloin ei ole kyse näytelmästä teoksena.

Teatteriohjaaja Saana Lavaste (2015, 42) jakaa teatteriesityksen valmistamiseen tähtäävät työtavat ryhmiin erilaisten lähestymistapojen mukaan. Tämän tutkimuksen näkökulmasta keskeisimmät, eli tekstilähtöiset työtavat Lavaste jakaa edelleen *valmiiseen näytelmätekstiin, keskeneräiseen näytelmätekstiin, päällekirjoitukseen ja dokumentaariin tekstimateriaaliin pohjautuvaan esitykseen*. Käsittelen näitä työtapoja näytelmäkirjailijan näkökulmasta.

Suomalaisissa laitosteattereissa oletustyötapana on usein esityksen työstäminen valmiiksi kirjoitetun näytelmän pohjalta, jolloin paitsi näytelmäkirjailijan, myös ohjaajan ennakkosuunnittelun merkitys korostuu (Lavaste 2015, 43). Tämäkään työskentelytapana ei silti tarkoita, että näytelmäkirjailija työstäisi teoksen yksin valmiiksi, lähettäisi sen ohjaajalle ja näkisi lopputuloksen vasta ensi-illassa. Näytelmäkirjailijan työskentelyprosessi on sosiaalistunut ja laajentunut työhuoneesta teatteriin. (Ruuskanen 2008.)

Kun lähtökohtana on keskeneräinen teksti, näytelmäkirjailijalla on mahdollisuus kehittää ja testata tekstiään työryhmän kanssa (Lavaste 2015, 43). Elina Snicker (2015) työsti Saana Lavasteen ja Markku Arokannon ohjaamaa *Harmony Sisters – Kolmannen valtakunnan sisaret* -näytelmänsä (2014) tällä tavoin. Harjoitusjakson alkaessa näytelmäteksti oli vielä keskeneräinen. Harjoitusjaksoa seurasi kirjoittamistauko, jonka jälkeen esimerkiksi näytelmän loppu hahmottui vielä näyttelijöiden kanssa erilaisia vaihtoehtoja kokeilemalla. On syytä huomioda, että yhteistyössä työryhmän kanssa voi kirjoittaa niin näytelmiä kuin esityskäsikirjoituksiakin, jolloin teksti voi olla prosessin myötä niin

sidottu esitykseen, että sillä ei välttämättä ajatella olevan itsenäistä, kirjallista funktiota (Pöyhönen 2015).

Uusi näytelmä voi olla myös klassikon, romaanin tai näytelmän päällekirjoitus (Lavaste 2015, 44–45), kuten näytelmäkirjailija Emilia Pöyhösen *Prinsessa Hamlet*. Eurooppalaisittain tunnetumpi päällekirjoitus ei tarkoita adaptaatiota tai uudelleensovitusta, sillä sen ei ole tarkoituksaan pysytellä uskollisena alkuperäisteoksen juonelle tai kiinteille elementeille. Alunperin Shakespearen *Hamlet* oli laaja-alaiseen materiaaliin kirjallisen prosessinsa aikana tutustuvalla Pöyhöselle (2015) vain yksi lähdeos, jossa häntä kiinnosti hulluuden teema. Näytelmä tarjosi kuitenkin myös tarvittavan mittakaavan sekä mahdollisuuden käsitellä useita muitakin Pöyhöstä kiinnostavia aiheita, kuten taiteilijuutta ja historiaan jäämistä sekä aikuisten ihmisten välistä ystävyyttä.

Myös dokumentaarinen esitys voi olla tekstilähtöinen, kuten Susanna Kuparisen ja työryhmän eduskunnan täysistuntojen pöytäkirjoihin sekä haastatteluihin perustuneet *Valtuusto* sekä *Eduskunta*-esitykset (Lavaste 2015, 45). Ohjaaja, toimittaja Susanna Kuparinen (2013, 22) kuvaa työtappaa lehtitekstin teon kaltaiseksi: tekstin suoraviivaista editointia lehtiartikkelin pelisäännöillä. Autenttistakin tekstiä voi käsitellä kuin runoutta.

Tässä tutkimuksessa tarkoitan näytelmällä kirjallisena teoksena käsitettävää, esitettäväksi suunnattua tekstiä. Edelliseen ryhmittelyyn viittaamalla haluan kuitenkin tuoda esiin, että näytelmän kirjoittamisen prosessit voivat tekstilähtöisyydestä huolimatta olla lähtökohdiltaan ja työskentelytavoiltaan keskenään hyvinkin erilaisia. On viime kädessä kirjoittajan päätös, onko teksti näytelmäteos vai esitykseen, esimerkiksi työryhmään ja paikkaan sidottu esityskäsikirjoitus.

Elokuvaohjaaja Aki Kaurismäki (2003, 7) listaa *Mies vailla menneisyyttä* – elokuvakäsikirjoituksensa painetun version esipuheessa, mitä elokuva ei ole. Kaurismäen mukaan elokuvakäsikirjoitus ei ole proosaa, runoutta, tietosanakirja – eikä varsinkaan näytelmä. Käsikirjoittaja, dramaturgi Jan Forsströmin (2015a) mukaan elokuvakäsikirjoituksella on kaksoisfunktio: kertoa, mitä oikeasti on tarkoitus tehdä ja olla siten työohje koko tuotantoryhmälle sekä antaa illuusio siitä, millainen valmis elokuva tulee olemaan.

Elokuvasta puhuttaessa sanasto ei ole niin monimerkityksellistä kuin teatterikentällä. Elokuvalla voidaan tässä tutkimuksessa tarkoittaa lyhyttä tai pitkää fiktiivistä elokuvaa. Genrejä ei eritellä, mutta pääsääntöisesti työssä viitataan aikuisille ihmisille suunnattuun, vakavasti otettavaan elokuvaan. Tutkimus keskittyy alkuperäiskäsikirjoituksiin, ei esimerkiksi romaaniadaptioihin. Novellielokuvalla tarkoitetaan nimensä mukaan novellimaista lyhytelokuvaa. Työssä ei käsitellä dokumenttelokuvaa tai eritellä lyhytelokuvan ja pitkän elokuvan kirjoittamiseen liittyviä eroja. Termit "elokuvakäsikirjoittaja" ja "käsikirjoittaja" viittaavat tutkimuksessa nimenomaan elokuvan kirjoittamiseen, eivät tv-käsikirjoittamiseen tai näytelmään.

2.3 Dramaturgia on materiaalin järjestämistä

Dramaturgia on yksinkertaisimmillaan materiaalin järjestämistä tarkoitusta parhaiten palvelevaan muotoon. Jokaisella ajallisella asialla on oma dramaturgiansa. Tekstin dramaturgia tarkoittaa, että on kirjoittajan päätettävissä, mikä on paras mahdollinen esitystapa kulloisellekin tekstimateriaalille. (Kolu 2015a.) Ainakin osin kontrolloimattoman luovan prosessinsa rinnalla kirjoittajan on siis otettava haltuun syntyvästä materiaalista muotoutuva kokonaisuus, oltava teoksensa dramaturgi (Junkkaala 2012, 135).

Teatterin historiassa dramaturgia on nähty nimenomaan draaman rakenteena (Hotinen 2009). Aristoteleen *Runousopissa* puhutaan tragedian "tapahtumien sommittelusta" eli nykytermein tekstidramaturgiasta. Sillä tarkoitetaan materiaalin valitsemista ja juoneksi järjestämistä kirjallisessa muodossa. (Heinonen ym. 2012, 97.) Sittenkin myös dramaturgian käsite on irtautunut draamasta ja levittäytynyt lähes kaikkiin taiteisiin. Hotinen (2009) kuvaa dramaturgian määritelmien liikettä "rakenneopista" kohti minkä tahansa materiaalin järjestämistä teokseksi tai merkityksen antamiseksi teokselle. Tekstimateriaali ei siis ole dramaturgian edellytys.

Hotinen (2009) varoittaa myös sekoittamasta dramaturgian tiedonalaan dramaturgin ammattiin. Saksalaisesta teatteritraditiosta peräisin olevan dramaturgin toimenkuvan painotukset riippuvat suomalaisella taidekentällä dramaturgin itsensä kiinnostuksen kohteista ja erikoistumisaloista. Dramaturgi Maria Kilven (2014) mukaan *lukevalla dramaturgilla* tarkoitetaan toisten kirjoittajien tekstejä lukevaa ja kommentoivaa kollegaa, jonka tehtävänä on auttaa näytelmäkirjailijaa prosessin hahmottamisessa havaintoja tekemällä ja

kysymyksiä esittämällä. *Esitysdramaturgilla* taas tarkoitetaan henkilöä, joka työskentelee nimenomaan esityksen rakenteen suunnittelijana. Tällöin dramaturgiaa ei suunnitella niinkään paperilla vaan lavalla. (Kilpi 2014.)

Nykydramaturgian Hotinen (2009) jakaa esimerkinomaisesti neljään alueeseen: *tekstuaaliseen dramaturgiaan, esitysdramaturgiaan, produktiodramaturgiaan* ja *vastaanoton dramaturgiaan*. Tässä tutkimuksessa käsitellään aiherajauksensa vuoksi vain tekstiin liittyvää dramaturgiaa. Koivumäki (2010, 30) määrittelee kuitenkin esimerkiksi elokuvadramaturgian tekstuaalisuudestaan huolimatta nimenomaan esityksen (*performance*) valmistamiseen tähtääväksi.

Koivumäki (2010, 30) huomauttaa, että englanninkielisissä, elokuvakäsikirjoittamista käsittelevissä teoksissa dramaturgia-termiä ei juurikaan käytetä vaan termistö on jälleen moninaista. Dramaturgiaan voidaan viitata esimerkiksi termein *story design, dramatic draft, scripting process* tai *storytelling skills*. Euroopassa, Pohjoismaissa sekä Venäjällä elokuvadramaturgia-termi sen sijaan on käytössä.

Elokuvadramaturgian taide sisältää elokuvan ideoinnin ja suunnittelun sekä sen ilmaisemisen kirjallisessa muodossa. Tässä näkemyksessä dramaturgiaan sisältyy myös ohjauksellisia eli käsikirjoituksen toteuttamiseen liittyviä tehtäviä. (Turkin 2007, 13, Koivumäen, 2010, 30, mukaan). Koivumäki (2010, 31) määrittelee Hotisen tapaan dramaturgian minkä tahansa valitun materiaalin käyttöä yleisölle tarkoitetun esityksen konstruoinniseksi. Dramaturgian tarkoitus on luoda esitys kuvaksi se maailmaa naturalistisesti tai omalakisesti.

Jopa elokuvan idean artikuloiminen, synopsiksen kirjoittaminen on dramaturgiaa. Mistä kerrotaan, mitä valitaan? Dramaturgia ei ole oma, eriytynyt työvaiheensa elokuvan käsikirjoittamisessa, vaan valitsemista ja rajaamista tapahtuu koko käsikirjoitusprosessin ajan. Kirjoittaessaan, tekstiä muokatessaan ja sitä uudelleen kirjoittaessaan käsikirjoittaja on tekstinsä dramaturgi. Hän päättää, mitä käsikirjoitukseen otetaan mukaan ja mitä rajautuu pois. Valitsemisprosessi jatkuu kunnes käsikirjoitus on valmis. Dramaturgia liittyy olennaisesti myös tekstin "ylöspanoon" (*staging*), eli siihen, miten elokuva ohjataan, näytellään, kuvataan, valaistaan, lavastetaan, äänisuunnitellaan ja leikataan. Kaikki nämä valinnat määrittelevät sitä, millainen lopullisesta elokuvasta ja siten katsojan kokemuksesta tulee. (Koivumäki 2010, 31–32.)

Dramaturgi Outi Nyytjä (1984, 159–160) puhuu dramaturgiasta parhaimmillaan aiheensa näköisenä: elämää kirkkaasti havainnoimalla syntyvä, orgaaninen dramaturgia on paljon enemmän kuin osiensa summa. Sitä ei ole syytä hajottaa osiin, sillä teos ei luovuta perimmäistä mysteeriään: "Elämä on ovelampi, se valuu tiukankin muotin raoista kuin hiekka; jäljelle jäävät vain karkeat kivet." Maailmaa ja sen asiayhteyksiä tarkasti havainnoimalla hahmottuneesta aineksesta dramaturgian on löydettävä sellaiset hetket, tilanteet, sanat ja kuvat, jotka tyhjentävät asian ytimen. Aiheensa näköisestä dramaturgiasta lisää aiheen löytämistä käsittelevässä luvussa 4.3.

3 NÄYTELMÄKIRJAILIJAN JA KÄSIKIRJOITTAJAN TAIDE

3.1 Näytelmäkirjailija kirjoittaa maailmaan, joka on nyt ja tässä

Teatterin voima on paikan päällä, katsojan silmien edessä tapahtuvassa metamorfoosis-
sa ja siinä, että se voi leikata vuosisatoja toistensa lomaan kevyellä kerrontavalla (Kolu
2015b). Näytelmäkirjailija työskentelee näyttämön ominaislaadun, kolmiulotteisen tilan
täyttäjänä. Näytelmä esitetään aina tässä ja nyt, näyttelijöiden ja muiden esityksen teki-
jöiden sekä katsojien jakamassa, yhteisessä tilassa. Teatterin erityislaatu on se, ettei sen
ensisijainen asia ole näytelmän kertoma tarina, sillä jo teatteritapahtuma itsessään luo
perustilanteen. (Snicker 2015.) Pohjola (1986, 391) huomauttaa näyttämötoteutuksen
luonteen vaikuttavan näytelmään myös kirjallisuutena. "Tässä ja nyt" -luonne merkitsee
paitsi tekstin mahdollisuutta toimia kommunikaation välineenä, myös sitä, ettei katsoja
voi palata taaksepäin tarkistamaan jotakin yksityiskohtaa. Kerralla alusta loppuun kat-
sottavan teatteriesityksen keston rajallisuuden vuoksi myös näytelmäteksteillä on tyypil-
linen pituus.

Toisin kuin elokuva, teatteri ei ole kuvapinta vaan huone, jossa ollaan yhdessä. Teatte-
rissa vietetty aika on katsojien ja esiintyjien jakamaa elinaikaa, jossa merkkejä ja sig-
naaleja lähetetään ja vastaanotetaan samanaikaisesti (Lehmann 2009, 42–43). Teatteri-
esitykselle ominaista on kulloisenkin tilan haltuunotto ja kalibroiminen. Jokaisella teat-
terin katsojalla on oma kulmansa ja etäisyytensä näyttelijään, jonka on pidettävä huolta
siitä, että katsojat näkevät ja kuulevat hänet. Teatteriesitys on vuorovaikutustapahtuma,
jossa katsoja jo läsnäolollaan vaikuttaa esitykseen. Esityksen luonne on paikallaan py-
symätön ja aina erilainen. Struktuurin lisäksi läsnä ovat väistämättä kaaoselementit ja
uhan potentiaali: mitä tahansa voi tapahtua näyttelijän hengittäessä samaa ilmaa katsoji-
en kanssa. Teatteri on läsnäolon taidetta. (Hurme 2015.)

Näytelmäkirjailija, dramaturgi Juho Gröndahl (2014, 43) kuvaa näytelmän kirjoittamis-
ta, ennakkosuunnittelua, ohjaamista ja harjoittelua tukirakenteen luomiseksi kommuni-
kaatiota varten. Kaikki teatterin osa-alueet tähtäävät elävään kontaktiin suhteessa itse-
muihin esiintyjiin ja yleisöön. Katsojan huomio halutaan henkilöiden väliseen tilantee-
seen, joten sen on oltava kaiken lähtökohta. Esitys ei ole tekstin uskollinen toteutus
vaan itsenäinen, jopa ristiriitainen ja tekstiä kyseenalaistava peilipinta.

Näytelmäkirjailija Heini Junkkaala (Yle 2011) puhuu teatterin katsojan eläytymisestä toisenlaiseen ihmiseen, ehkä omien ennakkoluulojen tai jopa pelkojen kohteeseen tai muuten eri tavalla maailman kokevaan. Tämä toteutuu myös elokuvaa katsoessa. Junkkaalan (Yle 2011) mukaan teatterissa eläytymismahdollisuus on kuitenkin monikerroksinen, sillä katsoja ei eläydy vain fiktion, tarinaan vaan mahdollisesti myös esitystapahtumaan, näyttelijöihin ja työryhmään. Katsoja nauttii siis yhtä aikaa näyttelijäntaidosta ja tämän esittämän henkilön tarinaan samastumisesta (Lavaste 2015, 53).

Koen itse liikuttavana nimenomaan hetken, jolloin esiintyjät tulevat esityksen jälkeen kiittämään yleisöä. Näyttelijät ovat hikisiä, helpottuneita, omia itsejään ja kuitenkin yhä roolivaatteissa, ikään kuin illuusion ja todellisuuden puolivälissä. Juuri äsken joku kuoli tai katosi, nyt hän on siinä. Jos en ole itkenyt esityksen aikana, itken todennäköisesti viimeistään kiitoksissa. Näyttelijät ovat juosseet, havisseet, tunteneet ja eläneet esityksen läpi, ehkä on vasta ensiesitys, ehkä viimeinen kerta, mutta tämä esitys on ohi nyt. Esitys on aina ainutlaatuinen tapahtuma, joka ei koskaan palaa samanlaisena. Näytelmäkirjailija, käsikirjoittaja Sarah Treemin mukaan näytelmän ja elokuvan tai television suurin ero on juuri teatterissa näytelmätekstin läpi sykkivä sydän. Repliikit puhutaan joka ilta uudestaan, esitys eletään läpi. (Littlefield 2014.)

Myös Hurme (2015) vertailee teatteria ja elokuvaa juuri läsnäolon kautta. Elokuva on auttamatta poissaolon taidetta, imperfektissä suhteessa katsojaan. Pöyhöselle (2015) elokuva ja kirjallisuus ovat lähempänä toisiaan kuin elokuva ja näytelmä, sillä niille on ominaista jo tehdyn, toisaalla valmistuneen olemus. Hurmeen (2015) mukaan toisaalta juuri poissaolon elementti luo elokuvalle edellytykset tuoda katsojan nähtäväksi sellaisia asioita, joita tämä ei muuten voisi nähdä. Elokuvan potentiaalina on lähikuva, joka tavoittaa sellaista, mitä ihmissilmä ei välttämättä näe. Elokuva myös määrää katseen kohteen, kun taas teatterissa katsoja päättää, mitä kulloinkin katsoo. Teatteri on siis elokuvaa epätarkempaa.

Gröndahl (2014, 32–33) vertaa teatteriesityksen ja yleisön kommunikaatiota parhaimmillaan onnistuneeseen keskusteluun ihmisten välillä: innostavaa on juuri se, ettei pysty arvaamaan, mitä toinen seuraavaksi sanoo. Keskustelukumppani voi sanoillaan yllättää, haastaa ja herättää suuttumusta. Myös teatteriesityksen katsoja voi yllättyä siitä, mikä häntä puhuttelee. Ja koska katsojakaan ei usein tiedä etukäteen, mikä häntä koskettaa,

tekijänkin on sitä mahdotonta arvata. Tekijän on siis sekä luotettava siihen, mikä on hänelle itselleen tärkeää että etsittävä ilmaisukeinoja, jotka myös avautuvat ulospäin. Gröndahl (2014, 33) kuvaa tätä *uloshengittämiseksi*, antautumiseksi jakamisen ja tunnistamisen mahdollisuudelle. Jos katsojat eivät ymmärrä teosta, Grönholm kokee tekijänä jollakin tavalla epäonnistuneensa, sillä kommunikaatio on teatterin perusta.

Hurme (2015) muistuttaa, että sekä teatteri että elokuva ovat yhteisen historiansa aikana imeneet vaikutteita toisiltaan. Yhteistä teatterille ja elokuvalla on ajan manipuloiminen. (Pallasmaa 2015.) Siinä, missä näytelmä on lakien, moraalin ja rajoitettujen puitteidensa takia kömpelö, elokuva on kätevä. Elokuva on konkreettinen tavara. Sitä voidaan kopioida ja levittää rajattomasti, mikä tekee siitä massatuotteen. Teatteriesitys taas on aikaan ja paikkaan sidottu tapahtuma, joka ei ainutkertaisuudessaan mahdollista suurten rahavirtojen liikettä. (Hurme 2015.) Pöyhösen (2015) mielestä tämä on teatterille myös etu.

Gröndahlille (2014, 44) teatteritekstin kirjoittamisessa kyse on ennen kaikkea rivien väleistä. Teatteri on elliptisyyden, aukkoisuuden taidetta. Kirjoittajan on mietittävä, miten luoda raamit, joiden sisällä suunnittelematon voi syntyä ja totunnaisuuden rajat ovat ylitettävissä. Millaiset repliikit luovat jännitteitä sekä yllyttävät kiinnostavaan näyttelijäntyöhön ja kontaktiin? Raamien luomisessa olennaista on kielellisyys, kekseliäisyys ja pelottomuus. Näytelmäkirjailijan tehtävä ei ole miettiä näyttämön todellisuutta ja esitystapaa vaan fiktion todellisuutta. Näin hän voi luoda ohjaajalle, näyttelijöille ja muulle työryhmälle puitteet luoda uutta ja arvaamatonta tekstistä käsin, esityksen keinoin. Timosen (2011, 172) mukaan näytelmän lähtökohtana voi käyttää itsestä lähtöisin olevaa materiaalia, kokemuksia ja ajatuksia, kansantarinoita, uutisia, haastatteluja, tieteellistä tekstiä, ruokareseptejä – miksei myös runoa, proosaa tai draamaa. Kirjallisuuden, myös näytelmäkirjallisuuden materiaali voi olla mitä tahansa.

Kolun (2015a) mukaan näytelmäkirjailija kirjoittaa maailmaan, ei näyttämölle. Tyypillinen kysymys näytelmäkirjailijalle onkin, ajatteleeko tämä kirjoittaessaan näyttämöä. Junkkaala (Yle 2011) kertoo kirjoittaessaan ajattelevansa esitystoteutusta tarkkaan. Hän ei näe kirjoittaessaan todellista tapahtumapaikkaa vaan näyttämön. Ohjaajan suodattimen läpi teksti toteutuu eri tavalla kuin kirjailijan päässä, mutta se voi olla myös kerroksellisuuden ja syvyyden myötä kiinnostavampaa. Hannulan (2014, 15) mukaan tulakseen näytelmäksi tekstin on haluttava näyttämölle, abstraktista kohti konkreettista, näkyvää. Esimerkiksi näytelmäkirjailija Satu Rasila kertoo kirjoittaessaan pohtivansa,

miten ratkaista asiat *näyttämön kielellä*. Kolun (2015b) mukaan näytelmäkirjailijan on samaan aikaan tiedostettava kirjoittavansa näyttämölle, mutta oltava ajattelematta rampeja, valoja ja näyttämön realismia. Kirjoittaakseen lihallisuutta ja toimivia ihmisiä näyteltäväksi, on unohdettava, että heidät tullaan näyttelemään teatterissa.

Näytelmäkirjailija Marie Kajava (2013, 89–90) kuvaa näytelmän merkitsevän ehdotusta mahdollisesta maailmasta, kirjailijan maisemasta. Ohjaaja, näyttelijät ja muut esityksen tekijät ovat vapaita havainnoimaan kirjailijan maisemaa, kulkemaan siellä ja muodostamaan siihen oman suhteensa. Se tarkoittaa asioiden poimimista ja tuulen haistelua, mutta myös omien jälkien jättämistä maisemaan.

Kirjailija, teatteriohjaaja ja kirjoittamisen opettaja Harri István Mäki (2003, 69) teetättää näyttämölle kirjoittamista ohjatesaan opiskelijoillaan koetekstejä, joita kirjoittajat ohjaajat ja näyttelevät. Näin opiskelijat saavat kokonaisvaltaisen kuvan teatterin tekemisestä. Teatterin ymmärtäminen sisältäpäin, erilaiset kokeilut ja työryhmässä toimiminen kasvattavat kirjoittajaa ottamaan vastuuta teatterin tekemisestä (Mäki 2003, 78). Samanlainen ajattelutapa on nykyisessä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Dramaturgiopiskelijat opiskelevat monen muun kulttuurin akateemista dramaturgikoulutusta käytännönläheisemmin, itse ohjaten ja esityksiä tehden (Salminen 2003, 97).

Näytelmäkirjailija Emilia Pöyhönen (2015) ei ohjaa omia tekstejään. Hänellä on teatterintekijyyden sijaan vahva kirjailijan eetos. Tekijyyden ja ammatti-identiteetin yhtälö voi vaikuttaa myös siihen, miten näytelmä määritellään. Ryhmälähtöisen kirjoittajan teksti voi olla materiaalimaisempi ja demokraattisempi suhteessa valmistuvaan esitykseen siinä, missä näytelmäkirjailijan täysin itsenäisesti kirjoittaman näytelmän vahvuus on pitkällisen työskentelyprosessin hioma kieli ja sen rajoista syntyvä universumi (Pöyhönen 2015). Erilaiset lähtökohdat ja kirjoittamistavat rikastuttavat teatteria, eivät sulje toisiaan pois.

Omasta luovasta prosessistani suurin osa tapahtuu kirjoittamalla. Ei puhumalla, miellekartoja tai suunnitelmia tekemällä eikä välttämättä edes ajattelemalla vaan kirjoittamalla. Kuin saisin näppäimistön kautta jonkin syvemmän yhteyden tajuntaani. Kirjoittaessani ajattelen henkilöitäni, näen heidät, mutta en silti välttämättä tiedä tarkalleen miltä he näyttävät. Ajattelen todellista miljöötä, jossa he ovat, mutta yhtä hyvin myös näyttämöllistä toteutusta. Mielikuvissani näkemäni maailma on kummallinen, kielellinen

luonnos. Tilanne, ei kuva. Se on enemmän henkilöiden välistä väreilyä ja havinaa kuin valmis kartta. Yhteyden ja edellytysten luomista. Kirjoittaessani näytelmää pyrin olemaan ajattelematta esitystoteutukseen liittyviä asioita. Yksinkertaisimmillaan näyttämöllä ihminen voi yhdellä liikkeellä vaihtaa paikkaa, aikaa ja seuraa, kuten Milja Sarkolan kirjoittamassa ja ohjaamassa esityksessä *Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö* (Q-teatteri 2015). Näyttämötoteutus on leikki, metaforaverkko, luonnos itsessäänkin. Siksi en näytelmää kirjoittaessani tietoisesti ajattele asentoja tai asemia, vaan pyrin kirjoittamaan kirkkaita tilanteita, jotka voisivat samaan aikaan synnyttää liikettä ja maadoittua tilaan. Kyse on mahdollisuuksien luomisesta.

3.2 Elokvakäsikirjoittaja tekee ilman näkyväksi

Tanskalaisen käsikirjoittaja, dramaturgi Vinca Wiedemannin (Sundstedt 2009 286) mukaan käsikirjoitus on *yritys syleillä valmista elokuvaa, jota ei ole vielä luotu*. Siinä, missä kirjallisuuden sanoilla käännyttään suoraan lukijoiden puoleen, elokuvakäsikirjoituksen sanat ovat symboleja elokuvan toteutukselle. Elokvakäsikirjoitus kertoo, miten maailma otetaan haltuun. (Rosma 1984, 10.)

Vaikka käsikirjoittaja kirjoittaa, työ ei käsikirjoittaja, dramaturgi Tove Idströmin (2003, 29–30) mukaan ole kirjallista. Käsikirjoittajan kirjoittaminen on kuvien sanallistamista: toimintaa, tiloja, tunnelmia ja ääniä. Idström lukee näytelmäkirjailijan kirjailijoihin ja käsikirjoittajan elokuvantekijöihin. Idström (2015; Sundstedt 2009, 96) vertaa käsikirjoittajan työtä nobelisti Claude Simonen kuvaukseen taidemaalari Paul Cézannen hdelmäasetelmista: taiteilija ei kuvaa päärynöitä ja omenia vaan ilmaa niiden välissä. Myös käsikirjoittajan on kuvattava ajasta, paikasta ja toiminnasta muodostuvaa asetelmaa niin, että ilma, eli ajatus ja tunne tulevat näkyväksi.

Helén (1990, 60–61) määrittelee elokuvan tekstuaalisuuden erityispiirteiksi moniaineisuuden, visuaalis-auditiivisuuden sekä ajallisuuden. Sillä on siis erilaisia ainutlaatuisia *ilmaisuaineksia*, merkkejä, joiden ansiosta elokuvaa, ei siis vain käsikirjoitusta, voidaan kutsua tekstiksi. Elokuva ei tyydy kohteensa jäljentämiseen vaan esittää sitä ajallisessa ilmaisuketjussa. Kertomusrakenne luo ajallisen yhteyden tapahtuvan toiminnan eli tekojen välille. Tarinan henkilöiden tekeminä teot saavat merkityksen ja tarinalle muodostuu jatkuvuus ja yhtenäisyys. (Helén 1990, 72–73) Tähän tarinaretoriikkaan nojaa elokuvan

kerronnallisuus, jota rakentavat tarinan ja juonen tasojen lisäksi käsikirjoituksen tulkinnaan liittyvien dramaturgis-teknisten keinojen käytöstä. Kerronnan ja elokuvallisten keinojen vuorovaikutus saa elokuvan katsojassa aikaan suhteiden, ajan ja tilan vaikutelman, tarinamaailman. (Bordwell, 1985, 49–50, 53, Helénin 1990, 73, 76, mukaan.)

Elokuvakäsikirjoittaja Karoliina Lindgren (2015) kertoo lehtori Marja-Riitta Koivumäen käsikirjoittajaopiskelijoille opintojen alussa teettämästä, yksinkertaisesta harjoituksesta. Koivumäki kehotti opiskelijoita kirjoittamaan kohtauksen tai tapahtumasarjan, jossa kirjoittaja kuljettaa kameraa, katsojan katsetta tilassa keskittyen niin yksityiskohtiin kuin kokonaisuuksiinkin. Harjoitus sai Lindgrenin oivaltamaan, että ei tarvitse olla kuvataiteilija tai kuvaaja tehdäkseen asioita näkeväksi. Myös kynällä voi kuljettaa katsetta. Ohjaaja, käsikirjoittaja Johanna Vuoksenmaa (2015) kertoo kirjoittaessaan kirjoittavansa ideaalielokuvaa. Hän katsoo ja kuuntelee, näkee tilat, henkilöt usein tiettyjen näyttelijöiden läpi, valot ja kameran niin kuin ne ideaalitulanteessa voisivat toimia. Kohtauksilla on oltava tietty rytmi ja vaihtelu, joten niiden loppuun ei jätetä tilaa improvisaatiolle. Tässä mielessä myös käsikirjoittaja leikkaa, editoi.

Idström (2015) muistuttaa, että tehdäkseen ilman näkyväksi käsikirjoittajan on kirjoitettava muutakin kuin omenoita. Sylvi-palkinnonjakopuheessaan 2015 Idström esitteli tanskalaisten elokuvaohjaajien elokuvanteon puhtauteen pyrkineen Dogma 95:n kaksikymmentävuotisjuhlan kunniaksi *Käsikirjoittamisen Dogman 2015*. Sen viisi teesiä kuuluvat vapaasti muotoiltuina:

1. Elokuvan tulee tapahtua kirjoittajan tuntemassa ympäristössä. Paikkojen täytyy luoda sisältöjä, ne eivät saa olla vain taustaa.
2. Informaatio on tuotava esiin toiminnalla, ei kännyköillä tai muilla elektronisilla laitteilla. Elokuvan henkilöiden on otettava toisistaan mittaa kasvokkain.
3. Alkuperäisen Dogma 95 -teesin mukaisesti elokuvassa ei saa olla pinnallista toimintaa eli väkivaltaa ongelmanratkaisun välineenä.
4. Ajan on oltava kerronnan väline. Tapahtumien kestoa, vuodenaikoja ja valotilanteita on tarkkaan harkittava. Takaumia ja voice overia, kertojaääntä, saa käyttää vain pakon edessä.
5. Käsikirjoittaja tulee mainita aina, kun elokuvasta on puhe. Siitä on pidettävä huolta.

(Tove Idström, Sylvi-palkinnonjakotilaisuus, Script Tampere 2015.)

Ihmiset ovat suhteessa paitsi toisiinsa, myös ympäröivään maailmaan. Paikat ja ympäristöt vaikuttavat kaikkeen käyttäytymiseen, saavat toimimaan tai passivoitumaan. Asiat tapahtuvat aina jossakin. Elokuva ei määrittele katsojan näkökulmaa tapahtumiin kuten teatteri. Elokuvan toiminnan, ympäristön ja katsojan väliset suhteet ovat jatkuvassa muutoksessa, mistä syntyy katsojalle vaikutelma elokuvan ympäröivyydestä ja sen todellisuuteen kuulumisesta. Elokuva tapahtuu joissakin *olosuhteissa*, jotka antavat sen tarinan tapahtumille oman erityislaatunsa. Maisema voi ilmaista mielentilaa tai muutosta. (Rosma 1984, 36–37, 39.) Sama pätee aikaan, joka on väistämättä läsnä. Aika vaikuttaa paitsi tapahtumien kestoihin, myös ympäristöön. Loppukevään räjähtävä, viipyilevä ja kaiken pölyn paljastava valo on aivan erilainen kuin elokuun lämmin iltahämy. Elokuvan aika ei ole mitattavissa kellolla: joku hetki voi tuntua loputtomalta, joku toinen vilahtaa äkkiä ohi (Rosma 1984, 46).

Idströmin toinen teesi on tärkeä, mutta sitäkin vaikeampi toteuttaa tehtäessä nykyaikaan sijoittuvaa, jollain tapaa realistista elokuvaa. Jokaisen taskussa kulkevalla minitietokoneella hoidetaan niin monenlaisia arkipäivän asioita, että on haaste olla näyttämättä pikaviestä, tilin saldoa tai muuta tietoa yhdellä kuvalla ruudusta. Teatterilla on erikoisuudessaan lähtökohtaisesti rinnakkaismaailman potentiaalia. Teatteria ei velvoita realismi eikä arki, vaikka se sijoittuisi nyky-Suomeen. Elokuvassa teknologian puuttuminen herättää kysymyksiä, jos tarkoitus on kuvata esimerkiksi 2010-luvun Suomea. Ylipäättään ajankuva ja oikeellisuuden vaatimus elokuvaa kohtaan on suurempi kuin teatteria. Se liittyy myös suljettuun muotoon ja illuusion rikkoutumattomuuden pyrkimykseen.

Kuva ei voita ihmisen mielikuvitusta. Niinpä tehokkain tapa käsitellä väkivaltaa elokuvassa on olla näyttämättä sitä. Samaa aukkoisuuden tehokeinoa käyttää teatteri, tyypillisimmin Shakespearen näytelmät (Idström 2015). *Käsikirjoittamisen Dogman* viimeinen teesi on ehdottoman tärkeä, ja muutoksen aikaansaamiseksi tarvitaan lisää uutta ajattelua ja työtapoja koko kentällä. Myös tämän tutkimuksen tarkoitus on osaltaan edesauttaa kirjoittajan työn arvostamista.

3.3 Näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen teoksellinen eheys

Näytelmä on jo määritelty tässä tutkimuksessa itsenäiseksi, kirjalliseksi teokseksi, jolla on esitysfunktio. Elokuvakäsikirjoituksen kohdalla teoksellinen eheys ei ole itsestään-selvyyttä. Tämä luku käsittelee asiaa osin myös näytelmän kannalta, mutta pääasiassa elokuvakäsikirjoituksen näkökulmasta.

Elokuvan alkuperäinen taiteilija on käsikirjoittaja (Hyytiä 2004, 66). Robert McKeen (1998, 394) mukaan käsikirjoittaja ei kuitenkaan ole runoilija – hän ei voi käyttää kirjallisuudessa työssään kirjallisia keinoja. Siinä, missä kirjallisuus on valmista itsessään, käsikirjoitus odottaa kuvaamista, elokuvaksi toteuttamista. Väitöskirjassaan "Ennen kuin kamera käy" tuottaja Riina Hyytiä (2004, 67) kuvailee aineistonsa perusteella käsikirjoittajan aseman haastavuuden elokuvan tekemisen prosessissa näkyneen erityisesti, kun tekijät pitivät käsikirjoitusta autonomisena, jo itsessään taiteellisen arvon sisältävänä teoksena.

Artikkelissaan "Writing drama" Michelene Wandor (2012, 56) huomauttaa, että käsikirjoituksen nimittäminen *keskeneräiseksi* ennen kuin siitä tehdään esitys tai elokuva antaa ymmärtää, että kirjoittajan lähtökohtaisesti oletetaan kirjoittavan jotain toisarvoista, jolle vasta tekstin parissa työtä jatkava taiteellinen ryhmä luo merkityksen ja arvon. Valmista teosta, tässä tapauksessa esitystä tai elokuvaa, arvioidaan tyypillisesti kokonaisuutena, jolloin näytelmän tai käsikirjoituksen merkitys sivuutetaan pahimmassa tapauksessa sekä teosta tehdessä että sitä arvioidessa. Marja-Riitta Koivumäki (2010) on kirjoittanut samasta aiheesta artikkelin "The aesthetic independence of the screenplay" *Journal of Screenwriting* -julkaisuun. Käännän Koivumäen otsikon Ripatin (2009–2010) mukaan käsikirjoituksen *teokselliseksi eheydeksi*.

Taideteoksen itsenäinen arvo teoksena määritellään tyypillisesti juuri taiteen ja sen kokijan suhteen kautta. Katsoja näkee elokuvan, ei käsikirjoitusta. Tästä lähtökohdasta tarkasteltuna itsenäiselle taideteokselle asetetaan objektin vaatimus. (Koivumäki 2010, 26, 32.) Käsikirjoituksen asemaa ei-itsenäisenä teoksena on perusteltu niin, että käsikirjoittaja kirjoittaa elokuvan juuri tietylle työryhmälle, ohjaajalle ja tuottajalle, joten kun elokuva on tehty, käsikirjoitus lakkaa olemasta. Näytelmästä taas voidaan tehdä erilaisia teatteriesityksiä, joten teksti jää elämään. Koivumäki (2010, 26–27) kysyykin, menettääkö näytelmä arvonsa itsenäisenä teoksena, jos se esitetään vain kerran. Saman eloku-

vakäsikirjoituksen pohjalta on täysin mahdollista tehdä useampia elokuvia, mutta se ei ehkä ole mielekäästä, sillä elokuvalla on lähtökohtaisesti luonteeltaan paikallista teatteriesitystä laajempi yleisö (Koivumäki 2010, 27).

Steven Maras (2009, 44–60) ryhmittelee elokuvakäsikirjoitukset kolmeen ryhmään suhteessa kirjallisuuteen:

1. elokuvakäsikirjoituksen lukeminen ja käsittäminen kirjallisuuden kontekstissa
 2. käsikirjoituksen kaksoisfunktio sekä kirjallisena että elokuvaksi tähtäävänä tekstinä
 3. käsikirjoitus elokuvan suunnitelmana (*blue print*) ilman itsenäistä, taiteellista arvoa.
- (Koivumäki 2010, 27.) Jako muistuttaa näytelmän ja esityskäsikirjoituksen suhdetta, joka esiteltiin tämän tutkimuksen luvussa kaksi. Kyse on siis lähinnä siitä, missä kontekstissa käsikirjoitusta luetaan eli mikä on valittu suhtautumistapa tai käsikirjoittajan lukuohje. Tähän jakoon liitän Koivumäen (2010, 36) huomion siitä, että käsikirjoituksen itsenäisyyteen voi vaikuttaa myös tarkkuus ja yksityiskohtaisuus. Keskeneräinen työ kutsuu muokkaamaan, kun taas huoliteltu ja harkittu käsikirjoitus on täysi sellaisenaan (McKee 1998, 7).

Elokuvakäsikirjoituksen tulkitsemisesta

Elokuvaa, teatteriesitystä, tanssiteosta ja konserttia yhdistää se, että niiden parissa työskentelee suunnittelijoita, ohjaajia ja esiintyjä. Sekä käsikirjoittajan, näytelmäkirjailijan, koreografin että säveltäjän on suunnittelutyötä tehdessään ymmärrettävä teoksen esitystoteutuksen erityisvaatimukset. Suunnitelma, tässä tapauksessa näytelmä tai käsikirjoitus, on esitystoteutuksen perusta. Vaikka elokuvakäsikirjoitus ei ole suunnattu yleisön luettavaksi, yleisö "lukee" sen elokuvasta. (Koivumäki 2010, 28.) Sekä näytelmää että elokuvaa kirjoittaessa keskeinen elementti on kollektiivisuus, tuleva yhteisen kokemuksen jakaminen esityksen tai elokuvan katsomisen muodossa (Mäki 2003, 61). Elokuva-tuotannossa työryhmä muodostetaan tyypillisesti nimenomaan käsikirjoituksen ympärille. Käsikirjoitus antaa viitteitä ja näyttelijöiden kohdalla suorastaan ohjeita siitä, millaisia ihmisiä elokuvan tekoon tarvitaan. Työryhmä on tuotantokohtainen, vaikka samoja ihmisiä voi kokoontua yhteen useammassa tuotannossa. Esimerkiksi laitosteatterissa työryhmä on jo olemassa ja muodostuu teatterin sisäisesti. Näin näytelmä vaatii usein enemmän sovitustyötä kuin elokuva, ellei ole juuri tietyn työryhmän huomioiva teksti.

Yhteistä edellä mainituille neljälle esitykseen tähtäävälle taiteelle on myös tulkinnallisuus. Taiteellisen työn toteuttajien ja esiintyjien teos on tulkinta käsikirjoituksesta, näy-

telmästä, koreografiasta tai sävellyksestä. Toteuttajat tekevät omia, dramaturgisia valintojaan siitä, millaisena esimerkiksi käsikirjoitukseen kirjoitetut henkilöt tullaan näkemään. Vaikka käsikirjoitus toteutettaisiin elokuvaksi vain kerran ja vaikka sen ohjaisi käsikirjoittaja itse, lopputulos on silti vain yksi mahdollinen tulkinta käsikirjoituksesta. (Koivumäki 2010, 34.)

Elokuvakäsikirjoitus on taiteellisen työryhmän sekä muiden elokuvan tekemiseen liittyvien tahojen kommunikaation väline (Koivumäki 2010, 27). Se on konkreettinen dokumentti, joka kulkee tuotantoyhtiöiden, säätiöiden ja televisiokanavien välillä, jotta tulevalle elokuvalle saataisiin tuotantoedellytykset. (Sundstedt 2009, 91–92.) *Triangelimalia* eli käsikirjoittajan, ohjaajan ja tuottajan yhteistyötä tutkivan Hyytiän (2004, 64) mukaan ohjaajan mukaantulo prosessiin tarkoittaa usein myös kirjallista työtä, suhteen muodostamista käsikirjoitukseen ja sen kirjoittamiseen osallistumista käsikirjoittajanimikkeellä joko yhteistyössä alkuperäisen käsikirjoittajan kanssa tai yksin. Koska ohjaajalla ajatellaan olevan elokuvan taiteellinen kokonaisvastuu, hänellä on myös pääsy kaikkiin prosessin osa-alueisiin. Käsikirjoittajalla taas tyypillisesti ei ole ollut mahdollisuutta osallistua elokuvan käytännön toteutukseen omasta roolistaan käsin. Valmiin käsikirjoituksen ohjaajan työstettäväksi antamisen yhteydessä käytetäänkin sanaa "luovuttaminen" (Hyytiä 2004, 66).

Koivumäen (2010, 28) mukaan elokuvakäsikirjoittajalla on oltava ymmärrystä elokuvan kuvallisten kerrontakeinojen vaatimuksista sekä tietämystä elokuvan tuotantoprosessista. Vielä Hyytiän (2004, 65) tutkimusaineiston mukaan Suomessa elokuvaohjaaja nimitetään usein elokuvan toiseksi käsikirjoittajaksi, sillä hänellä on audiovisuaalinen koulutus toisin kuin tyypillisesti kirjallisen taustan omaavilla käsikirjoittajilla. Tämä asia on varmasti muuttunut kuluneen kymmenen vuoden aikana, kun käsikirjoittajia on alettu kouluttaa muiden elokuvan ja television tekijöiden kanssa. Omassa koulutuksessani pidän ehdottoman tärkeänä, että ensimmäisenä opiskeluvuonna opiskeltiin perusteet kaikista elokuvan ja television koulutusohjelman erikoistumisaloista: käsikirjoittamisesta, tuottamisesta, kuvaamisesta ja kuvavalaisusta, äänisuunnittelusta sekä leikkaamisesta. Tämä auttaa kaikkia alalle valmistumia ymmärtämään toistensa työtehtäviä sekä niiden asettamia vaatimuksia ja tässä tapauksessa myös käsikirjoittajaa ottamaan haltuun kaikki elokuvakerronnalliset keinot. Koulutus pyrkii siihen, että käsikirjoittajien kirjoittamia lyhytelokuvia ja muita audiovisuaalisia käsikirjoituksia viedään tuotantoon opis-

keluaikana. Peltomaan (2014, 13) mukaan käsikirjoittamaan oppiikin parhaiten näkemällä kirjoittamansa tekstin kuvattuna.

Wandor (2012, 56–57) muistuttaa, että niin kauan kuin tekstiä todella *kirjoittaa* tietty, tehtävään nimetty henkilö, ratkaiseva prosessi tapahtuu kirjoittajan oman ajattelun, mielikuvituksen ja paperin välillä. Vaikka prosessissa olisi mukana myös ohjaaja ja mahdollisesti muita työryhmän jäseniä, viime kädessä työ palautuu kirjoittajan taitoon ja ajatteluun. Koivumäki (2010, 35) on samaa mieltä. Elokuvaohjaajan näkemys muodostuu näkökulmana käsikirjoitukseen, yhtenä tapana tulkita sitä. Ohjaajan vision taustalla on erottamattomasti käsikirjoittajan dramaturgisista valinnoista syntynyt käsikirjoitus. Lopullinen elokuva syntyy käsikirjoituksesta ja sen tulkinnoista, jotka tyypillisesti suodattuvat ohjaajan vision läpi. Elokuvasa taide tulee paitsi aistittavaksi, myös tunnettavaksi ja ajateltavaksi (Koivumäki 2010, 34).

Elokuvan katsojakokemus ja käsikirjoituksen teoksellinen eheys

Tutkiakseen elokuvakäsikirjoituksen itsenäistä teoksellista eheyttä Koivumäki (2010, 32–33) jakaa elokuvan katsojakokemuksen kolmeen osa-alueeseen:

1. Aistikokemus (*sensory experience*)

Perustuu välittömiin, audiovisuaalisiin havaintoihin, kuten kuvavirtaan, valoon ja äänimaailmaan.

2. Tunnekokemus (*emotional experience*)

Katsoja samastuu henkilöihin ja haluaa tietää, mitä heille tapahtuu.

3. Älyllinen kokemus (*intellectual experience*)

Katsojan älyllinen kokemus kirkastuu usein vasta elokuvan päätyttyä. Elokuva välittää jonkinlaisen maailmankuvan, väitteen eli *tarinan tarkoituksen*.

Koivumäen (2010, 33) mukaan katsojan aistikokemus perustuu elokuvan teon aikana tehtyihin dramaturgisiin päätöksiin, jotka ovat nähtävissä ja kuultavissa valmiista elokuvasta. Katsojan tunnekokemus ja älyllinen kokemus, jotka on mahdollista erottaa toisistaan vain teoreettisella tasolla, taas syntyvät henkilöiden sekä tarinan ja dialogin abstraktien elementtien orkestroinnista eli dramaturgiasta, joka on käsikirjoittajan taidetta. Katsojan tunnekokemuksen luominen perustuu uteliaisuuden herättämiselle, tiedon anostelulle, tunnistamisen kokemuksen mahdollistamiselle, ratkaisun odotuksen luomiselle ja yllättämiselle. Älyllinen kokemus taas muodostuu merkityksen välittämisestä. Elokuvan sanoma on katsojan tulkittavissa, mutta siihen voidaan antaa välineitä esimer-

kiksi tematiikan ja henkilökattauksen avulla. Koivumäki (2010, 33–34) kokee taiteen itsenäisen teoksellisen eheyden taiteilijan oman, ainutlaatuisen maailmankuvan välittämisenä katsojalle. Niinpä teoksellinen eheys ei vaadi katsojan välitöntä kontaktia itse käsikirjoitukseen, vaan kontakti alkuperäisteokseen muodostuu elokuvan katsojassaan tuottamista tunnekokemuksista ja oivalluksista.

Näytelmätekstejä ja käsikirjoituksia sanotaan vaikeiksi luettaviksi. Wandorin (2012, 58–59) mukaan kyse on tottumisesta. Romaanissa kertoja kuljettaa lukijaa, antaa tälle tarvittavaa tietoa, saattaa puhutella tätä suoraan. Romaaniin verrattuna näytelmäteksti tai käsikirjoitus on aukkoinen, taustoittamaton ja moniääninen. Wandor kuitenkin huomauttaa, että proosaan tottunut lukijakin voi kehittyä lukemaan näytelmiä ja käsikirjoituksia.

Lindgrenin (2015) mukaan näytelmien lisäksi myös käsikirjoituksia pitäisi olla saatavilla peruskoulun oppimateriaalina. Suomessa haasteena on se, että näytelmäkirjallisuuden erikoistuneen Kirja kerrallaan -kustantamon lopetettua toimintansa vuonna 2012 näytelmäkirjallisuutta saati elokuvakäsikirjoituksia ei ole enää juurikaan julkaistu. Poikkeuksen tekee Kansallisteatterin ja ntamo-kustantamon yhteinen kirjasarja, jossa julkaistaan Kansallisteatterin ensi-iltänäytelmiä sekä muuta teatteriaiheista kirjallisuutta. Vuonna 2011 asetettu tavoite on julkaista 100 teosta. (kansallisteatteri.fi.) Julkaisemattomuus vaikuttaa näytelmien ja käsikirjoitusten käsittämiseen osana kirjallisuuden kontekstia.

Käsikirjoittaja, ohjaaja Jarmo Lampela (2003, 63) luetuttaa käsikirjoituksiaan nimenomaan lukijoilla, jotka eivät työskentele elokuva-alalla. On hyvä merkki, jos käsikirjoitus on ollut pakko lukea kerralla alusta loppuun. Vaikka käsikirjoitus ei ole kirjallisuutta, sen lukukokemus voi olla verrannollinen kaunokirjallisen teoksen lukukokemukseen.

Elokuvakäsikirjoitus ei ole pohjapiirros

Lähes ensimmäinen elokuvakäsikirjoittamisesta oppimani asia oli käsikirjoitusformaatti. Sillä tarkoitetaan Courier-fontilla kirjoitettua, tietynnäköiseen ulkoasuun perustuvaa käsikirjoitusmuotoa. Perusteena "lisää vain sanat" -tyyppiseen formaattiin kirjoittamiselle käytetään tuotannollista syytä: oikeaoppisesti formaattiin kirjoitettu liuska vastaa noin yhtä elokuvaminuuttia. Tämä ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa vaan vaihtelee esimerkiksi ohjaustyylistä riippuen. (Millard 2010, 17, 21.) Kirjoituskonetyppografialta

vaikutteita ottaneella Courierilla kirjoitettu käsikirjoitus näyttää silmiini huonekalun kokoamisohjeelta. Itse kirjoitan vapaasti valitsemallani, tunnelmaan ja tekstinkäsittelyyn sopivalla fontilla ja siirrän käsikirjoituksen vasta lopuksi formaattiin tuotannollisista syistä. Väitän, että tekstin laatuun vaikuttaa myös se, miltä se näyttää syntyessään.

Kokoamisohjetta heijastelee myös käsikirjoituksen nimittäminen *sinikopioksi* (*blueprint*) tai pohjapiirroksiksi. Sinikopio on teknisten piirrosten, kuten arkkitehtuurin ja insinööritekniikan hyödyntämä kopiointitapa. Nimensä mukaisesti kopion taustaväristä tulee kopiointimenetelmän seurauksena voimakkaan sininen. Termi "sinikopio" kantaa mukanaan tekstin taiteellisen virtaavuuden sijaan teknisen suunnitelman tuntua, mikä ei kuvasta parhaalla tavalla taiteellisen työryhmän yhteisen ymmärryksen luomista tekeillä olevasta elokuvasta. (Millard 2010, 14–15.)

Millard (2010, 17) näkeekin hedelmällisempänä etsiä elokuvaksi tuleminen ideoiden esittämiseksi muitakin tapoja kuin tuotannolliseen ja taloudelliseen näkökulmaan painottuva käsikirjoitusformaatti, jonka synnyn syy on ollut käsikirjoitusmassojen käsittelyn tehokkuus. Myös elokuvan tekemisen opettamisessa olisi syytä kiinnittää huomiota koko luovan prosessin kehittämiseen käsikirjoituksen paloittelun ja mekaanisen tarkastelun sijaan. Millard (2010, 14) ehdottaakin digitaalisen teknologien mahdollistaman, prosessinomaisemman workflow'n hyödyntämistä elokuvan suunnittelusta jälkitöihin asti. Tällaisia simultaanisia ja sekoittuvia, toisistaan hyötyviä työvaiheita suosii käsikirjoittaja, ohjaaja ja leikkaaja Jan Forsström (2015b), joka käyttää käsikirjoituksen teon apuna paitsi yhteisiä keskusteluja, myös musiikkireferenssejä, kuvamateriaalia, näyttelijäharjoituksia, harjoituskuvauksia ja kuvatun materiaalin pohjalta leikattavia "testikohtauksia", joiden pohjalta käsikirjoitusta voi vielä kehittää. Näin käsikirjoitusprosessista tulee multimediallinen, elokuvanteollinen. On syytä huomioda, että tällainen käsikirjoitus voi helposti sulaa osaksi elokuvaa (vrt. teatterin esityskäsikirjoitus). Se on vain yksi tapa suhtautua käsikirjoitukseen.

"Näytelmä ei ole käsikirjoitus", toteaa Saara Turunen (2012, 121–122) ja viittaa sillä käsikirjoitukseen suhtautumiseen kertakäyttöisenä, kiinteästi esityksen liuenneena aineksena. Tämän tutkimusaineiston perusteella väitän vuorostani, että elokuvakäsikirjoitus ei ole pohjapiirros. Se ei ole kirjallista materiaalia, josta ohjaaja työstää oman teoksensa, vaan se on kirjalliseen muotoon ladattu maailma, jonka dramaturgian ja sisällön käsikirjoittaja on kirkastanut tekstimuotoon monivaiheisen ajattelu- ja kirjoittamispro-

sessin tuloksena. Teksti voi hämätä henkilöä, joka ei ole tottunut lukemaan. Elokuvan-tekijää ei välttämättä kiinnosta kirjallisuus, joten käsikirjoitus voi vaikuttaa sivuseikalta, aiheaihiolta.

Eräs palaute, jonka itse olen opiskeluaikana lyhytelokuvakäsikirjoituksesta ohjaajalta saanut, on: "Tässä on aika paljon dialogia." Käsikirjoituksessa on niin paljon dialogia kuin käsikirjoittaja kokee tarpeelliseksi maailmankuvan ja henkilöiden välisten suhteiden sekä käsillä olevan tilanteen välittämiseksi. Miten kätkeä universumi rivien väliin, jos rivejä ei saisi olla ensinkään? Jos en kirjoita proosaa vaan käsikirjoitusta, kirjoitan dialogia. Sitä voidaan käsikirjoittajaa konsultoiden karsia vielä tekstin läpilukemisen jälkeen sekä kuvaustilanteessa ja leikkauspöydällä, mutta dialogin kautta pystyn välittämään sekä ohjaajalle että muille tekstiä tulkitsevalle asioita, jotka eivät kävisi ilmi suorasanaaisena toimintana kirjoitetusta parenteesista. Tällä en tarkoita dialogiin kirjoitettua, katsojalle suunnattua informaatiota jostakin asiasta vaan esimerkiksi henkilön tunteen tai ristiriidan kirjoittamista alatekstiin, dialogin sanojen alle.

Näytelmäkirjailijan ja elokuvakäsikirjoittajan työ on näkymätöntä, kuten kirjailijan työ ylipäätään. Kun näkymättömästä ryhdytään tekemään näkyvää työryhmässä, esimerkiksi näytelmäkirjailijalle voi tulla ensimmäisissä lukuharjoituksia spontaaneja muutosehdotuksia asioista, jotka kirjailija on miettinyt läpi jo useampi vuosi sitten (Pöyhönen Helmisen 2012, 285, mukaan). Käsikirjoittaja tai näytelmäkirjailija ei anna muulle työryhmälle lähtökohtia tai materiaalia vaan kokonaisen maailman johon kävellä sisään ihmettelemään.

3.4 Taiteilijapuhetta

Saara Turunen (2015) sanoo ammattikentälle siirtyessään ajatelleensa, että hänen täytyy ruveta kutsumaan itseään taiteilijaksi. Taiteilijuus on pohjana tehtyjen töiden ja ammatti-identiteetin kehittymisen myötä laajeneville työnkuville. Taiteilijaksi itsensä kutsuminen tarkoittaa vastuun ottamista taiteen tekemisestä. Jos ei ole sosio-ekonomisesti yrittäjä, palkkatyöläinen eikä työtön, vaan tekee työkseen taidetta, on taiteilija. Kirjoittamisen ohjaaja, kirjailija Siri Kolu antoi draaman kirjoittamisen kurssin lopussa tehtävän: kirjoita omasta kirjoittajuudestasi. Tehtävänannossa luki: "*taiteilijapuhetta*". Vaik-

ka termin tarkoitus oli tehdä eroa tieteelliseen, lähdeviittauksin kirjoitettuun tekstiin, se tuntui samalla luottamuksenosoitukselta. Joku sanoi: "Sinä olet taiteilija."

Pöyhösen (2015) mukaan taiteilija on parhaimmillaan se henkilö, joka on niin vapaa yhteiskunnallisista rakenteista kuin on mahdollista. Asema voi estää ihmistä ilmaise-
maan mielipiteitään, mutta taiteilija on vapaa puhumaan, vaikka hänen kommenttinsa herättäisivätkin voimakkaita reaktioita. Taiteilijan tehtävä ei ole suojella ihmisiä louk-
kaantumiselta, eikä toisaalta tehdä taidetta jonkin muun asian ehdoilla. Taiteen ei tarvit-
se toteuttaa mitään ulkopäin määriteltyä tehtävää.

Rosman (1984, 19–20) mukaan taiteilijan velvollisuuksiin kuuluu oman ilmaisukielen löytäminen. Se ei tarkoita erikoisuudentavoittelua tai kerronnallisia kikkoja vaan elävää, voimakasta ja henkilökohtaista ilmaisua. Taiteilijan omaperäisyys on ensisijaisesti maa-
ilman näkemisen omaperäisyyttä, maailman ymmärtämistä ja vasta sitten ajatuksen ja-
kamista muille. Unien, tunteiden ja vaikutelmien tuottamien havaintojen ihmisistä, ajas-
ta ja paikasta vaativat tarkkaa ilmaisua, joka kuvaa taiteilijan tapaa nähdä.

Koulutuksessani taiteilijuudesta ei juurikaan puhuttu. Keskustelu käytiin ammattinimik-
keiden tai "elokuvantekijyyden" alla, ei taiteilija-kontekstissa. Luovan alan työläisiä
nimitettiin esimerkiksi käsityöläisiksi tai freelancereiksi, esiin tuotiin pätkätyöläisyys ja
keikkahenkisyys, mutta ei taiteen tekemistä. Kenties tähän liittyy television kaupallisuus
sekä ja asiakasprojektien painottaminen opinnoissa. Käytännönläheinen työskentelytapa
korosti ensemble-ajattelua, yhteistä puskemista teoksen eteen. Teemmekö silloin taidet-
ta, vai miksi lopputulosta tulisi nimittää? Entäpä yhdessä työskenteleviä ihmisiä, joiden
työpanos koostuu niin taiteellisesta ajattelusta, käytännön toteutuksesta kuin elementtien
pois kantamisestakin? Työ on usein epäkiitollista, raakaa, fyysistä, huonosti palkattua,
mutta ennen kaikkea yhteisöllistä. Taiteilijuus tuntuu tässä duunariajattelussa jopa ta-
bulta. Mutta silti: mitä muutakaan minusta valmistuessani tulee, kuin taiteilija? Olen
kaikesta huolimatta kiitollinen siitä, että koulutuksemme panostaa tuotannolliseen nä-
kökulmaan: kuka tahansa voi joutua tai päästä oman työnsä tuottajaksi. On osattava
hakea apurahoja ja miettiä taiteen reunaehtoja ja realiteetteja sekä toimia yhteistyössä
eri alojen kanssa. Taiteilijan työllistymiseen kuuluu oma aktiivisuus, ei vain valmiiden
paikkojen etsiminen vaan niiden luominen.

4 KIRJOITTAMISEN LÄHTÖKOHTIA JA PROSESSEJA

4.1 Kirjoittajaksi oppii lukemalla, kirjoittamalla ja uudelleenkirjoittamalla

Saara Turunen (2012, 120) vertaa päiväkirjan kirjoittamista hengittämiseen, vaivattomaan ja välttämättömään. Samaa voi sanoa oikeastaan mistä tahansa kirjoittamisesta, omien ajatusten, tunteiden, pelkojen ja toiveiden kanavoimisesta joksikin konkreettisuutta tavoittelevaksi. Vaivatonta se ei tosin ole, mutta ei ole elossa pysyminenäkään. Kirjailija Ray Bradbury (2008, 14) puhuu kirjoittamisesta selviytymisenä, itsensä elvyttämisenä. Sanotaan, että hengitys yhdistää fyysisen kehon ja mielen. Kirjoittamisella on samanlainen tehtävä. Kirjailija, kirjoittamisenopettaja Raija Paanasen (2003, 48) mukaan kirjoittaminen lähtee rakkaudesta kirjallisuuteen tai selvittämättömästä paikasta minussa, tarpeesta siirtää maailma kohdalleen. Hänen mukaansa paras syy kirjoittamiseen on kirjoittamisen ilo, ei lopputulos tai sitä seuraavat asiat.

Junkkaala (2012, 135) kuvaa kirjoittamisen prosessia usein tunteenomaiseksi ja vais-tonvaraiseksi: "Materiaali saattaa syntyä niin kuin se nousisi suoraan alitajunnan, unen, tiedostamattoman merestä kuivalle maalle." Kirjoittaja siis nostaa omasta ja yhteisestä alitajunnasta esiin kuvia, kohtauksia tai jopa kokonaisia teoksia, joihin todet havainnot voivat yhdistyä unenomaisella logiikalla. Gröndahl (2014, 17–18) puhuu *kirjoittavasta minästä* vähän kuin saman kolikon toisesta puolesta: miten on mahdollista, että kirjoittaja ei itsekään voi tietää, mitä hänestä syntyy? Kirjoittaminen on myös omien uskomuksiensa kyseenalaistamista sekä omien ristiriitaisuuksien käsittelyä. Taiteen tekeminen ei ole vain maailman kuvaamista vaan myös sen luomista.

Oriveden Opistolla näytelmän kirjoittamista ja elokuvakäsikirjoittamista ohjannut kirjailija, teatteriohjaaja Harri István Mäki (2003, 74) jakaa lajien kirjoittajat muutamaan, työskentelynsä perusteella tunnistamaansa tyyppiin, joihin tässä viittaaan esimerkinomaisesti:

Pikakirjoittaja ajattelee kirjoittamalla ja etenee impulsiivisesti, juurikaan pysähtelemättä. Tekstiä muokataan kirjoittamisen ohessa.

Suunnitelija tekee tarkan suunnitelman kirjoitustyöstään. Sitä korjataan ja kehitetään prosessin edetessä. Kirjoitusharjoitukset eli lyhyempien tekstien kirjoittaminen antaa ideoita prosessiin.

Pala palalta ja lause lauseelta -kirjoittaja on editorityyppiä, joka kiinnittää merkittävän paljon huomiota teoksen kieleen.

Muuntuja tekee monia suunnitelmia, joista aloittaa kirjallisen työn. Muuntuja ei pelkää muuttaa esimerkiksi henkilögalleriaansa prosessin vaatimalla tavalla.

Insinööri aloittaa luonnoksesta ja laatii henkilöilleen tarkat taustat ennen kuin aloittaa synopsisen ja treatmentin kautta kirjoittamisen kohti kohtausmuotoa. Kokonaisuuden hallitseminen on kirjoittajalle keskeisessä roolissa.

Näytelmän ja elokuvan kirjoittajista puhutaan esimerkiksi alan kirjallisuudessa rakenteen, kokonaisuuden hallitsijoina, mikä ei kuvaa esimerkiksi itseäni kirjoittajana. Mäen kirjoittajatyypihahmottelulla haluan tuoda esiin, että myös esitettäväksi tarkoitettun tekstin kirjoittaja voi lähestyä prosessiaan monin eri tavoin. Kirjoittajat voidaan jakaa myös *induktiivisiin* eli yksityiskohdista kokonaisuuksiin, havainnosta teemaa kohti kirjoittaviin sekä *deduktiivisiin* eli suurista kokonaisuuksista yksityiskohtiin päin kirjoittaviin, teemalähtöisiin kirjoittajiin (Hakalahti 2014).

Näytelmäkirjailija, dramaturgi Anna Krogerus (2007, 65) kuvaa kirjoittamisen prosessiin pohjatyövaiheen jälkeen kolmiosaiseksi: ensin on vain kirjoitettava tietämättä mitä lähestyy. Sen jälkeen on annettava olla, unohdettava koko kirjoitettu aines. Viimeinen vaihe on ihmettelevä paluu oman tekstin luo: Mitä siinä on? Materiaalia voi syntyä parinkin näytelmän verran ennen kuin tajuaa mitä on oikeastaan ryhtymässä kertomaan.

Karoliina Lindgrenille (2015) erityisen tärkeää käsikirjoittajakoulutuksessa on ollut pitkän elokuvakäsikirjoituksen versioiden kirjoittaminen, sillä hän kokee suuren tekstikonaisuuden hallitsemisen yhdeksi kirjoittajan ammatin suurimmista haasteista. Käsikirjoituksen ensimmäisen version kirjoittaminen alusta loppuun on erävoitto, jonka sen jälkeen alkaa uudelleenkirjoittaminen. Yksi prosessiin olennaisesti kuuluva osa onkin tekstin editoiminen, dramaturgian jäsentäminen eli rajaaminen ja valitseminen – ja jälleen editoiminen. Kerran kirjoitettu teksti on vasta alku.

Hakalahti (2014) käyttää juoksijavertausta. Kirjoittaja tarvitsee taidon hiomista tullakseen paremmaksi kirjoittajaksi. Siinä, missä maratoniin valmistautuva juoksija voi kehittää itseään lyhyemmillä lenkeillä, kirjoittaja voi hioa taitojaan vain kirjoittamalla, lukemalla ja taas kirjoittamalla. Kirjoittajakoulutukseen kohdistuu usein kritiikkiä siitä, että ei ketään voi opettaa kirjoittamaan. Kyse ei ole mielestäni niinkään opettamisesta, vaan yhteisön tarjoamisesta ja harjoitusten tekemisestä, tekstin jakamisesta ja palautteen

antamisesta. Lindgren (2015) huomauttaa, että palautteen antaminen ja toisten teksteistä puhumaan oppiminen on kirjoittajakoulutuksessa vähintään yhtä tärkeää kuin oma kirjoittaminen.

Käsikirjoittaja, näytelmäkirjailija ja ohjaaja Paavo Westerberg (2009) kehottaa kirjoittajaa pyhittämään kirjoittamisprosessinsa varaamalla aikaa valmistautumiseen. Itse prosessi on usein pitkäkestoinen, kirjoittajan valintoihin pohjautuva tapahtuma, jossa kirjoittaja paitsi avaa ovia tuntemattomaan, myös käsittelee omaa elämäänsä. Tämä muodostaa jännitettä kirjoittajan ja tekstin välille, luo henkilökohtaisen suhteen käsikirjoitukseen tai näytelmään. (Westerberg 2012, 69.) Gröndahlin (2014, 49) mukaan eniten aikaa kirjoitusprosessissa vielä juuri tekstin maailmassa oleskelu, mahdollisuuksien etsintä. Teoksen maailmalle on annettava aikaa, jotta se paljastaa, mitä siitä tulee kertoa, mistä vihjata, mitä jättää pois kokonaan. Onnistunut teos ei ime maailmaansa tyhjiin.

Oman kirjoittamiseni tärkein työkalu ajattelevan pääni lisäksi on tietokone. Sihvonen (2014, 215) vertaa nykytekstinkäsittelytapaamme ja kirjoituskoneella kirjoittamista: Vielä 1980-luvulla kirjoittajan oli hahmotettava tekstinsä kokonaisrakenne ja sisältö jo varhaisessa vaiheessa, sillä kronologian vaatimus oli aivan erilainen työskennellessä paperin ja korjausnauhan kanssa. Olen syntynyt vuonna 1988, enkä muista aikaa ennen tietokonetta. Kotonamme oli äitini hankkima IBM PC, jolla aloin kirjoittaa jo lapsena.

Minulle vähintään yhtä tärkeää kuin itse kirjoittaminen on tekstin editoiminen, jäsentäminen ja muokkaaminen sanatasolla. Tietokoneella se käy niin helposti, että kun puhumme kirjoittamisesta 2010-luvulla, emme oikeastaan puhu täysin samasta asiasta kuin vielä muutama vuosikymmen aiemmin. Väline mahdollistaa paitsi helpon dramaturgisen suunnittelun, myös nopean, intuitiivisen ja impulsiivisen tekstin tuottamisen sekä assosioinnin, rytmittelyn, sanaleikit ja erilaiset typografiset ilmeet. Kannettavan tietokoneen tai tabletin voi ottaa mukaan teatteriharjoituksiin, taiteellisen työryhmän palavereihin ja tekstin lukutilaisuuteen. Tekstin kirjoittamisen ja editoinnin lisäksi tietokoneen avulla kirjoittajan saatavilla on rajaton määrä materiaalia, sillä taustatutkimus on yhden hakusanan päässä. Kirjoittajan ulottuvilla on aina myös monitaiteellista, innoittavaa lähdemateriaalia musiikista multimediaan.

Minulle tekstin pyörittely päässä on lähes mahdotonta, koska vasta kun lasken sormeni näppäimistölle, asioita alkaa syntyä. Tekstini jäsentyy syntyvästä, hahmottomasta mas-

sasta uudelleenkirjoittamisen ja muokkaamisen kautta. Yllätyn poikkeuksetta kirjoittaessani. En tarkoita, että sormistani kimpoaisi näppäimistön ja näytön kautta joka päivä helmiä, mutta sehän siinä onkin – en koskaan tiedä, mitä sieltä tulee. Lindgren (2015) sanoo kirjoittamisen ainoa mysteeri olevan siinä, kun "se lähtee nousemaan tuolta jostakin". Se on aika suuri mysteeri – ja loppu on työtä.

4.2 Synopsis, treatment ja kohtausluettelo dramaturgisina työkaluina

Synopsis, treatment ja kohtausluettelo ovat paitsi kirjoittajan, myös muiden tekstin parissa työskentelevien ja sitä arvioivien henkilöiden työkaluja – sekä myynnin välineitä. (Nikkinen & Rosenvall 2007, 173–174.) Ne voivat siis olla käsikirjoittajan tai näytelmäkirjailijan omia työkaluja kirjallisen prosessin hahmottamiseen sekä toisaalta ulkopuolelta, tuotantoyhtiöstä tai teatterista tilattuja tiivistelmiä tekeillä olevasta tai tarjotusta työstä. Elokuvapuolella lähes itsestään selvät työkalut jakavat kirjoittajien mielipiteet.

Ihmettä ei voi kuvata etukäteen

Yhteenvetomaisessa *synopsiksessa* esitellään tyypillisesti näytelmän tai elokuvan sisältö ja muoto eli toiminnan taso ja kerronnan taso. Mistä on kyse ja miten se kerrotaan? (Sundstedt 2009, 35, 59.) Synopsiksen pituus voi vaihdella muutaman rivin pituisesta useampaan liuskaan riippuen taiteellisen työn kokonaispituudesta ja synopsiksen tarkoituksesta (Kolu 2015a; Sundstedt 2009, 60, 62). Synopsista uudelleenkirjoitetaan prosessin edetessä, eli sen ei ole tarkoitus olla toteutuva ennuste vaan työkalu. (Nikkinen & Rosenvall 2007, 173.) Rosma (1984, 102) huomauttaa, että prosessin alkuvaiheessa synopsiksessa voi ilmaista lopputuloksen tiivistelmän sijaan kirjoitustyön tavoitteen.

Näytelmäkirjailija Elina Snickerin (2015) mukaan osa kirjailijan ammattitaitoa on antaa tilaajalle jotain viitettä tulevasta teoksesta, mutta ei missä tahansa työvaiheessa mitä tahansa. Snicker (2015) toivoo näytelmäkirjailijalta tilattavan teoksia edellisten perusteella, kuten ohjaajiltakin. Teatterit eivät hänen kokemuksensa mukaan yleensä pyydä synopsiksia, jos näytelmäkirjailija toimii työparina ohjaajan kanssa, tai teatterinjohtajana työskentelee henkilö, joka osaa lukea tekstiä. Synopsis sisältää tyypillisesti juonitiivistelmän, ja juuri juoni ei välttämättä ole näytelmäkirjailijan ensimmäinen kiinnostuskohde. Näytelmäkirjailija voi lähteä liikkeelle havainnosta, aiheesta hahmottamisesta tai perustilanteesta. Nämä asiat eivät helposti taivu synopsiseseen. Snicker

(2015) ei halua etukäteen keksiä, mistä teos kertoo, vaan ennemminkin luoda maaston, jonka kautta aihe pääsee nousemaan esiin. Hän toivoisi, että tilanteet ja yksityiskohdat syntyisivät havainnon kautta ja saisivat kypsyä niin kauan, että näyttäisivät paikkansa kokonaisuudessa itsestään. Päätöksenteko ja rajaaminen ovat osa dramaturgista ammattitaitoa, mutta se ei tarkoita, että kirjoittajan tarvitsisi tietää heti aluksi, mistä tulevassa teoksessa on kysymys. Se hahmottuu tutkimusmatkan kautta. Pöyhönen (Helminen 2012, 283–284) kysyy, miten ihmettä voi kuvata ennen kuin se on tapahtunut.

Ongelmallista voi olla synopsisen kirjoittaminen liian aikaisin, ennen kuin käsikirjoittaja on ehtinyt päästä kunnolla käsiksi elokuvan muotoon ja sisältöön (Sundstedt 2009, 60). Emilia Pöyhöselle (2015) synopsis ja kohtausluettelo ovat ennen kaikkea tuotannollisia, eivät taiteellista prosessia tukevia välineitä. Hänelle tärkeää on löytää jotain tuntematonta, työskennellä intuitiivisesti ja omaa prosessia suojellen. Dramaturgina toimiessaan Pöyhönen (Helminen 2012, 284) ei voi arvioida teosta mitenkään sen kuvauksen, synopsisen perusteella, sillä siitä puuttuu kokonaan teoksen kieli. Suomen teattereissa kuitenkin ymmärretään Pöyhösen (2015) mukaan monenlaisia työtapoja.

Haastattelemani elokuvakäsikirjoittajat, Karoliina Lindgren (2015) ja Jan Forsström (2015b) kokevat synopsisen ja muut dramaturgiseen hahmottamiseen ja valitsemiseen liittyvät työkalut luonnollisina välineinä prosessille. Elokuva ei hahmotu niinkään sanoista vaan kuvista ja tilanteiden sommittelusta, joten sommittelun välineet ovat avuksi työssä. Nämä näkemykset tukevat Koivumäen (2010) määritelmää elokuvakäsikirjoittajan työstä dramaturgian taiteena.

Treatment on elokuvakäsikirjoittajan proosaa

Elokuvuolella yleisesti käytössä oleva *treatment* tarkoittaa proosamuotoista kuvausta elokuvan tapahtumista. Siitä käyvät ilmi elokuvan aihe, teema, muoto ja sisältö elokuvan alusta loppuun. Treatmentissäkin tapahtumien kuvaus on suorasanaista. (Nikkinen & Rosenvall 2007, 173–174.) Ohjaaja, käsikirjoittaja Johanna Vuoksenmaa (2015) kirjoittaa mielellään pitkiä treatmenteja, joissa voi nauttia jo itselle tutuiksi tulleiden, oma-voimaisten henkilöiden kirjoittamisesta ja harppoa nopeammin läpi hankalat, vielä ratkaisemattomat kohdat. Treatment kertoo siten myös kirjoittajalleen, mitä asioita täytyy vielä pohtia ja osoittaa, mitkä ovat jo syttyneet.

Jan Forsström (2015b) kertoo yhdessä ohjaaja Jukka-Pekka Valkeapään kanssa tehdyn elokuvan *Muukalainen* (2009) sopineen minimalistisen dialoginsa ansiosta paremmin proosalliseen treatment-muotoon kuin käsikirjoitusformaattiin. Vaikka käsikirjoitus lopulta teknisenä toimenpiteenä sijoitettiin formaattiin, se toimi käsikirjoittajalle ja ohjaajalle parhaiten toisessa muodossa. Forsström muistuttaa käsikirjoitusformaatin olevan absoluuttisen mallin sijaan kokoamisohje, jota elokuvantekijöiden on kyettävä sujuvasti lukemaan. Itse elokuva ei toteudu paperilla.

Kohtausluettelo jäsentämisen ja rajaamisen välineenä

Kohtausluettelo käytetään työkaluna näytelmän, elokuvan sekä erilaisten draamallisten teosten hahmottamisessa ja kohtausten järjestämisessä. Kohtausluettelossa kuvataan lauseella tai parilla kohtauksen olennainen sisältö niin, että myös kohtauksen henkilöt käyvät ilmi. Kohtausluettelo paljastaa kohtausten välisiä suhteita ja auttaa näkemään tekstin muodostaman kokonaisuuden. (Kolu 2015a.)

Forsström (2015b) suunnittelee käsikirjoitusta pitkään mielessään, ajattelee elokuvaa. Kun tarinan loppu kirkastuu, Forsström alkaa jäsentää tapahtumia kohtausluetteloksi. Vasta sen jälkeen alkaa varsinainen käsikirjoittaminen, aukikirjoitus, joka on lopulta pieni osa koko työstä. Ohjaaja, käsikirjoittaja Auli Mantila (2015) kuvaa ajatusprosessia loputtomaksi, mutta jossain vaiheessa on yksinkertaisesti tehtävä päätöksiä siitä, mistä aikoo kirjoittaa. Mantila käyttää työkaluna kohtausluettelo, sillä sen muokkaaminen on kokonaisen käsikirjoitusversion uudelleenkirjoittamista helpompaa ja nopeampaa. Kohtausluettelo toimii elokuva-ajatusten selkeyttäjänä ja konkreettisena työlistana.

Karoliina Lindgren (2015) kertoo kirjoittaneensa *Armi elää!* -elokuvaan vuoden aikana yhteensä neljätoista kohtausluettelo. Ohjaaja Jörn Donner halusi elokuvaan jonkinlaisen metatason, jota haettiin pitkään. Kun metatasoksi oli valikoitunut teatteriesityksen tekeminen Armi Ratiasta, ja elokuva oli kohtausluettelotasolla loksautanut paikalleen, aukikirjoittamisen prosessi oli verraten nopea: jo ensimmäinen versio oli lähellä lopullista. Kohtausluettelon parissa kärsivällisesti työskenteleminen estää kokonaisuuden kannalta merkityksettömiin yksityiskohtiin rakastumisen.

Juuri näihin rakenteellisiin lähestymistapoihin kiteytyy omalla kohdallani symbolisesti näytelmän ja elokuvan kirjoittamisen lähestymistavan ero. Käsikirjoittajaopintojeni ensimmäisellä kurssilla muistan jähmettyneeni, kun saimme tehtäväksi kirjoittaa lyhytelo-

kuvan synopsisen. Yhtäkkiä olisi pitänyt tietää, mistä haluaa kirjoittaa lyhytelokuvan ja tiivistää se pariin virkkeeseen. Lähestymistapa tuntui mahdottomalta, luotaantyöntävältä. Synopsis on kirkastettu idea. Miten kirjoittaa sellainen, jos ei ole aavistustakaan, mitä haluaa tehdä? On *keksittävä* jotain, ja jo siinä kohtaa mennään väärään suuntaan.

Kirjoittajan työssä aikaa ei korvaa mikään, sillä erilaisten töiden välissä on ehdittävä myös täyttyä (Snicker 2015). Opiskelun aikana tuotettuja harjoituksia ja lyhytelokuvia ei voi täysin verrata omaan taiteelliseen työskentelyyn, sillä opiskellessa aikaa ei ole. Kun kurssi alkaa, alkaa elokuvanteko, oli ideoita tai ei. Elokuvakäsikirjoittajille tuotannollisiksi mielletyt työkalut, kuten edellä esitellyt synopsis, treatment ja kohtausluettelo ovat tutkimusaineiston perusteella luontevampia kuin näytelmäkirjailijoille, sillä dramaturgia, rajaaminen ja valitseminen ovat tyypillisemmin läsnä siitä lähtien, kun elokuvaan liittyviä ajatuksia aletaan artikuloida kirjalliseen muotoon. Tämä ei tarkoita, että elokuvakäsikirjoittajan pitäisi aloittaa synopsisesta, mutta helpottaa ymmärtämään rakenteellisten työvälineiden funktiota.

Smiley (2005, 30) huomauttaa, että prosessin alkuvaiheessa, kun materiaalia vielä kootaan ja tulevan teoksen maailma on vasta hahmottumassa, kirjoittajalle voi olla tärkeää olla jakamatta omia ajatuksiaan tulevasta liikaa muille. Vasta osittain jäsentyneestä työstä puhuminen voi pahimmassa tapauksessa pilata sen, sillä aiheesta keskusteleminen ja sen läpi käyminen voi kuluttaa sitä niin, että itse kirjoitusprosessille ei löydy tarpeeksi energiaa. Myös liian aikaisessa vaiheessa tullut kritiikki voi keskeyttää taiteellisen työskentelyn. Työskentelytavat ovat kirjoittajakohtaisia, joten myös kirjoittamisprosessin suojelua tulisi kunnioittaa (Pöyhönen 2015).

Koska esimerkiksi pitkän elokuvan kirjoittaminen tarkoittaa valtavan tekstimassan ja tapahtumamäärän hallintaa, työtä helpottaa materiaalin jäsentäminen kohtausluetteloksi tai tiivistetyksi, novellimaiseksi kertomukseksi, josta kaikki elokuvan tapahtumat käyvät ilmi ilman että tarvitsee selata läpi sataa liuskaa tekstiä. Klassisen draamalliset mallit ovat pyrkimys helpottaa tätä työtä, mutta tuottavat samaan aikaan negatiivisia mielikuvia ja torjuntaa malleina tai kaavoina. Jokaisella elokuvalla kuitenkin on dramaturgia: kohtaukset tai tilanteet on järjestetty tietyllä tavalla. Niiden väliin jää aukkoja, joiden tapahtumat jäävät katsojan mielikuvituksen varaan ja osaltaan rakentavat kokonaisuutta. Kohtausten paikan vaihtaminen on dramaturgiaa, jota tyypillisesti tapahtuu vielä leikkauksivaiheessakin. Ei siis ole näytelmää tai elokuvaa ilman materiaalin järjestämistä.

Tutkimusaineistoni ja oman kirjoittamiseni havainnoinnin myötä minulle on kirkastunut, että tekstin tuottamiseen väistämättä kuuluvan dramaturgisen karsinnan sekä tilanteiden ja kaikkien muiden elementtien valitsemisen lisäksi kirjoittaessani näytelmää tai proosaa ryhdyn teoksen dramaturgiksi tyypillisesti vasta lähempänä prosessin loppuvaihetta, kun taas (lyhyt)elokuvaa käsikirjoittaessa tekstin kokonaisdramaturgia on läsnä selkeämmin prosessin alusta asti. Kyse on työvaiheiden tunnistamisesta erilaisissa prosesseissa.

4.3 Aiheet tulevat luo

Teoksen kirjoittaminen ei tarkoita tarkkarajaista prosessia, joka alkaa jostakin ja päättyy johonkin. Snicker (2015) kirjoittaa säännöllisesti, tekee muistiinpanoja havainnoistaan ja antaa asioille aikaa kypsyä, aihemaaston ja näkökulman hahmottua. Pöyhönen (2015) puhuu kasautumisen prosessista. Hän lukee paljon, kerää materiaalia mappeihin ja tekee muistiinpanoja. Paavo Westerbergille (2009) keskeisiä asioita näytelmän tai elokuvakäsikirjoituksen kehittämisessä ovat havainto, aihe ja kieli. Westerberg (2012, 70) kertoo oman kirjoittamisensa lähtevän usein jostakin henkilökohtaisesta havainnosta tai kokemuksesta, joka häiritsee ja kiinnostaa, vaatii jonkinlaista ratkaisua. Hän alkaa etsiä yhteiskunnallista teemaa, jolla voisi olla kohtauspiste havainnon kanssa. Mitä enemmän havainnoissa uskaltaa mennä sisäsuuntaan, sitä helpompi on havainnoida myös ulospäin. Havainnot tehdään omasta, henkilökohtaisesta näkökulmasta, joten ne ovat aina ainutlaatuisia ja tosia (Westerberg 2009).

Vuoksenmaa (2015) kertoo niin ikään kirjoittamisprosessinsa lähtevän liikkeelle jostakin mieltä askarruttavasta teemasta tai ilmiöstä, asiasta, joka tulee joka paikassa vastaan, kuin sillä olisi jotain sanottavaa. Havaintoja voi tehdä millä tahansa aistilla. Joskus, teeman tai ilmiön ja havainnon kohdatessa tapahtuu aiheen syntymä. Kolun (2015a) mukaan hyvä aihe leikkaa kolmea kerrosta: minä, muut ja maailmankuva. Se menee syvyysuuntaan ja siten liikuttaa niin vastaanottajansa tietoista kuin tiedostamatontakin aluetta.

Juho Gröndahl (2014, 14) kertoo opinnäytetyössään "Muodonmuutoksia: erään dramaturgin tähänastinen prosessi" työnsä taiteellisen osion, *Kevätjuhla*-näytelmän syntyyn

liittyvistä, häntä henkilökohtaisesti kiinnostavista aiheista pitkän listan muodossa, sillä ei osaa vastata yksiselitteisesti, mistä näytelmä kertoo ja miksi se on kirjoitettu. Gröndahlille (2014, 15) kiinnostavassa aiheessa tärkeintä on juuri ratkaisemattomuus. Se, ettei aihetta kykene sanallistamaan liittyy juuri aiheen polttavuuteen, oman muotonsa hakemiseen ja sen herättämiin, ristiriitaisiin ajatuksiin kirjoittajassa. Keskeinen aihe hahmottuu vasta myöhemmin prosessin aikana. Gröndahl kuvailee kirjoittamisprosessia tutkimukseksi, tuntemattomaan ja jopa pelottavaan tutustumiseksi.

Käsikirjoittaja, ohjaaja Auli Mantila (2015) kirjoittaa vasta, kun on pakko. Hän puhuu ideoista samaan tapaan, kuin amerikkalainen näytelmäkirjailija Suzan-Lori Parks (Hartigan 2015): niitä harvoin on. Kirjoittamisen lähtökohtana ei kuitenkaan tarvitse olla idea tai edes jonkin mielipiteen esittäminen käsikirjoituksen tai näytelmän kautta. Parksille (Hartigan 2015) aiheet tulevat löytöinä. Eräänä aamuna herätessä seinässä näyttää lukevan *The Death of the Last Black Man of The Entire Whole World*, josta tulee näytelmän nimi ja jonka ympärille kaikki kiertyy. Kun Mantila (2015) törmää itselleen oikeaan aiheeseen, hän tunnistaa sen jännityksen ja huimauksen tunteesta. Lähestyessään polttavaa aihetta Mantila tuntee olevansa se kauhuelokuvan henkilö, jonka ei missään nimessä pitäisi mennä yksin kellariin. Mantilan mukaan päätunne elokuvasta tuntuu jo ennen kirjallisen työn aloittamista.

Westerberg (2009) kannustaa kirjoittajaa kirjoittamaan aiheesta, josta pitää. Kirjoittajan ei ole syytä ohittaa itseään, vaan aloittaa voi juuri sieltä, missä on. Tarinoita voi löytää mistä vain, sillä ne ovat jo olemassa, mutta aiheen täytyy resonoida kirjoittajan itsensä kanssa. Aihe voi olla houkutteleva ja vaarallinen tai jopa mahdottomalta tuntuva. Hyvissä aiheissa on kipua, joten niitä voi olla vaikea lähestyä. Kirjoittajan on huijattava itsensä työhön, karsittava työhön ryhtymiseen liittyvä dramatiikka ja istuttava työvälineen ääreen. Aiheesta puhuminen voi auttaa jalostamaan sitä edelleen.

Ensimmäisiä kirjoittajalta kysyttäviä asioita on: "Mistä tämä teksti kertoo?" Siihen voi olla vaikea vastata, sillä kirjoittaja ei välttämättä lähde liikkeelle aiheesta tai tarinasta, joka on kerrottava. Oma kirjoittamiseni perustuu kirjoittamisen pakkoon. Ajattelen kirjoittamalla, joten varsinkin prosessin alussa kirjoitan tietämättä, mitä kohti olen menossa. Käsikirjoittajaopintojeni aikana olen kuitenkin karaistunut puhumaan aiheista. Koska käsikirjoitusprosessi on julkinen ja siinä on alusta asti mukana muita ihmisiä, aiheesta puhuminen helpottaa työskentelyä. Aiheesta puhumista voi myös kokeilla, sillä se ei

tarkoita, että pitäisi määritellä tekstinsä tavoite ja tarkoitus tyhjentävästi. Mitä jos kertoisi kokonaisuudesta jonkin yksittäisen, itseä puhuttelevan asian ja kokeilisi, miten se kuulijassa resonoi?

Taustatutkimus havainnon jatkeena

Nikkinen ja Rosenvall (2007, 171) vertaavat kirjoittajan työhön olennaisesti kuuluvaa taustatutkimusta toimittajan työhön. Lukemisen ja materiaalin keräämisen lisäksi käsikirjoittajan on hyvä haastatella ihmisiä sekä havainnoida ja mahdollisuuksien mukaan tallentaa ympäristöä. Vuoksenmaalle (2015) taustatutkimus on havainnon jatke.

Karoliina Lindgren (2015) kuvailee taustatutkimuksen tekemistä yhdeksi työn parhaista puolista. Se on tutustumista uusiin ihmisiin ja uusiin maailmaan. Tutkimusvaiheelle varataan tyypillisesti liian vähän aikaa. Jos käsikirjoittajalla ei ole apunaan taustatoimittajia, hänen on mahdotonta päästä lyhyessä ajassa syvälle tuntemattomaan asiaan tai aihepiiriin. Yksinäinen asiakirjojen läpikäyminen voi näkyä käsikirjoituksesta. Myös Ylen Radioteatterin tuottaja, ohjaaja-dramaturgi Soila Valkama (2015) mainitsee taustatyön riskinä sen jäämisen kömpelösti käsikirjoituksen pintaan liian informatiivisena ajanpuutteen vuoksi. Vaikka käsikirjoittaja olisi perehtynyt aiheeseensa, hänen kirjoittamastaan henkilöstä voi tulla esimerkiksi tiettyä ammattikuntaa edustava paperinukke, joka kertoo työkavereilleen seikkaperäisesti, mitä jollakin työvälillä tekee vain välittääkseen informaatiota katsojalle tai kuulijalle.

Mantila (2015) ei halua tehdä liikaa taustatutkimusta, vaan ennemmin väittää rohkeasti jotain ja katsoa, mitä sen jälkeen tapahtuu. Taustatutkimuksen määrä riippuu myös tekeillä olevasta käsikirjoituksesta. Faktojen oikeellisuus voi tuottaa käsikirjoitusprosessiin jonkin verran paineita, mutta niitä ei pidä ottaa liikaa. Kyseessä on fiktiivinen elokuva, ei dokumentti. (Forsström 2015a.) Aina on joku, joka tuntee aihepiirin paremmin, mutta on hyvä muistaa, että absoluuttista totuutta ei ole olemassakaan.

4.3.1 Aiheen henkilökohtaisuus

Näytelmäkirjailija Heini Junkkaala (2012, 133–134) tunnustautuu todellisuudennälkäiseksi. Häntä kiinnostavat tositapahtumat, tosi-ihmiset ja tosikokemukset. Todellisuuslähtökohta ilmenee Junkkaalan kirjoittamisessa todellisuuden jäljittelynä, rehellisyytenä

ja moninäkökulmaisuuksena. Kirjallisen teoksen täytyy herättää tekijässään tunnetta, halua, jopa pakkoa kirjoittaa. Henkilökohtaisuus on tarkoittaa Junkkaalalle paitsi aiheen, myös teoksen henkilöiden, maailman, rakenteen ja kielen henkilökohtaisuutta, ei itsekeskeisyyttä tai yhteiskunnallisilta asioilta sulkeutumista. Kanavoidakseen henkilökohtaisuutta tavalla, joka tekee yksityisestä yleistä, kirjoittajan täytyy olla rehellinen havainnoilleen ja kokemuksilleen kirjoittamastaan aiheesta, kirjoittaa sisältäpäin, eläytyen, ei ulkopuolelta osoittaen tai sivusta seuraten. Turunen (2012, 123) ei kirjoittajana halua kysyä itseltään mikä on ajankohtaista tai mistä ihmiset ovat kiinnostuneita. Sen sijaan hän voi esimerkiksi kysyä: Mikä herättää minussa tunteita? Miten voin muuttaa tunteet niille ominaiseksi muodoksi?

Tarkat havainnot todellisuudesta ohjaavat pois mustavalkoisista vastakkainasetteluista. Pahuutta ei voi ulkoistaa yhdelle "pahikselle". Henkilökohtaisuus edellyttää rehellisyyttä. Jos kirjoittaja ei ole omille ajatuksilleen ja kokemuksilleen rehellinen, hän saattaa piiloutua dramatisoinnin tai muodon taakse, pyrkiä oikeamielisyyteen, älykkyyteen ja nokkeluuteen, yrittää osoittaa olevansa hyvä kirjailija. (Junkkaala 2014, 134–135.) Fagerholmin (2014) mukaan ego on laitettava syrjään kirjoittamisprosessin ajaksi: kirjoittaja ei voi työtä tehdessään ajatella, millainen hän on kirjoittajana tai mikä teoksen vastaanotto tulee olemaan. Jos kirjoittaja prosessin aikana hylkää omat alitajuiset ajatukset ja tunteensa, hän voi päätyä teoksessaan imitoimaan jotain todellisuuden kaltaista laiskasti ja epätarkasti, jopa yleisön vastustusta herättävästi (Junkkaala 2012, 136).

Forsström (2015a) huomauttaa, että vaikka käsiteltävä aihe olisi henkilökohtainen, kertoja ei koskaan ole käsikirjoittaja itse. Gröndahlin (2014, 22) tekstien henkilökohtaisuus syntyy valituista tapahtumakuluista ja henkilöistä, mikä mahdollistaa omien häpeällisten ja pimeiden alueiden käytön tekstien materiaalina. Turunen (2012, 129) vertaa taiteilijaa sadettajaan, joka roiskii ilmaan itse juomaansa vettä. Teoksesta riippumatta taiteilija tekee sitä ajan, paikan, kulttuurin ja kielen lävistämänä. Todellisuus muuttaa teosta – mutta myös teos todellisuutta. Se luo taiteen ja todellisuuden välille ikuisen, vastavuoroisen liikkeen.

Kirjoittamani lyhytelokuvakäsikirjoitus *Rikas rakas köyhä* (2015) perustuu todelliseen lähtökohtaan: epätasa-arvoisesta taloudellisesta tilanteesta johtuvaan ristiriitaan parisuhhteessa. Olin jo pidempään halunnut käsitellä köyhyyttä 2010-luvun Suomessa. Puolivaingossa aihe lyhytelokuvaan löytyi omasta kokemuksestani, jonka kerroin esimer-

kinomaisesti tuottajalle. Aihetta pidettiin hyvänä juuri henkilökohtaisuutensa vuoksi. Tämä on aiheuttanut jännitettä koko kirjoittamisprosessiin sekä siihen liittyviin palautteenantotilaisuuksiin. En kirjoittanut lyhytelokuvaa, joka kertoo minun elämästäni, mutta koska henkilökohtaisella tasolla olen sisällä fiktiivisten henkilöiden tilanteessa, puolustan heitä ja heidän valintojaan, vaikka olen itse valinnut samassa tilanteessa eri tavalla. Minulla on vahva tunne siitä, että minä kirjoittajana tiedän, miten tämä tarina menee. Oma kokemus on materiaalia fiktiolle.

4.3.2 Kätkeyty aihe ja aiheensa näköinen dramaturgia

Aihe voi myös pysyä kirjoittajaltaan piilossa tekstin sisällä. Kirjailija, dramaturgi Siri Kolu (2015a) kuvaa piiloaihetta tekstin keskellä nukkuvaksi käärmeeksi, sumeaksi kohdaksi, johon kirjoittaja voi yllättäen kompastua. Kirjoitin Kolun ohjaamalla draaman kirjoittamisen kurssilla keväällä 2015 pienoisenäytelmän, jonka aiheen luulin olevan kahden, toisaalla avioliitossa olevan ihmisen intohimoinen kohtaaminen karulla saarella. Auki keriytyessään näytelmä kuitenkin paljasti aiheekseen päähenkilön, erään neiti Jään sulamisprosessin. Yhtäkkiä aihepinnalla kelluivat myös lasten hylkäämisen pelko ja limittäin sen kanssa päähenkilön oman lapsuuden käsittely.

Aihemaasto ilmeni Kolun nostaessa kirjoittamastani materiaalista esiin toisteisuutta: sulamisen tematiikkaa. Ensimmäisestä kohtauksesta alkaen olin kirjoittanut jäätelöstä, berliiniläisestä jäätelöbaari Fräulein Frostista, merestä, saunassa hikoilusta, talvisesta jäätiestä ja taas jäätelöstä. Lapsista, jotka olivat sulavat tötteröt käsissään viileästä äidistään etäällä, jähmettyneessä kuvassa, unessa. En itse tunnistanut aihetta heti, vaan menin kepeämpään suuntaan, pakoon kylmää.

Paljastuminen kävi ilmi myös aiheensa näköisenä dramaturgiana: koko näytelmäteksti on tipottaista, sulavaa ja purkautuvaa. Vain ensimmäinen kohtaaminen on kiinteä kuutio, sen jälkeen vesi alkaa virrata. Näytelmän edetessä päähenkilö puhuu yhä enemmän, paljastaa itsestään asioita. Sulaa. Aiheensa näköinen dramaturgia perustuu siihen, että on olemassa paras muoto kullekin teokselle (Kolu 2015a). Kirjoittaessa tekstin sisältö ja muoto ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa (Aaltonen 2002, 102). Kolu (2015a) kuvaa prosessia kaksisuuntaiseksi: materiaali syntyy aiheen synnyttämästä hohteesta ja kutsuu

ympärilleen tietynlaista rakennetta, jota taas pyritään edelleen puhdistamaan aiheensa näköiseksi. Aihe, materiaali ja rakenne työstyvät kaikki yhtä aikaa ja toisiaan tukien.

Aihetta voi houkutella esiin kysymällä itseltään esimerkiksi: "Mitä haluan väittää, kysyä tai tutkia?" tai "Minkä kanssa haluan tehdä matkaa?" Kirjoittaja voi pohtia, mikä ilmiö on jäänyt vaille nimeä, mistä yleisesti tiedossa olevasta asiasta kukaan ei puhu tai mitä tunnistettavaa on omassa tai muiden ihmisten käyttäytymisessä. Samalla kun kirjoittaja paljastaa aihettaan, aihe paljastaa kirjoittajaansa. Kirjoittajan on oltava altis aiheelle, tartutettava sillä itsensä. (Kolu 2015a.)

Kolu (2015a) ja Aaltonen (2002, 102–103) lainaavat molemmat aiheensa näköisestä dramaturgiasta paljon puhuvaa dramaturgi Outi Nyytäjää: jos taideteos on tapa hahmottaa maailmaa, on teoksen muoto luonnollisesti aiheensa näköinen. Aihetta tutkimalla löytyvät parhaiksi kohtauksiksi, tapahtumapaikoiksi ja tarinaksi tarjoutuvat tekijät, joita ei tarvitse upottaa valmiisiin annosmaljoihin. Dramaturgia on jo valmiiksi kätkeytynä aiheen sisälle, esimerkiksi johonkin yksityiskohtaan, josta se alkaa aueta. Aiheensa näköinen dramaturgia järjestää materiaalin oikealla tavalla.

Nyytäjä (1984, 154) itse kirjoittaa aiheensa näköisestä dramaturgiasta: "Maailmaa hahmottavan on uskallettava katsoa sitä yhä uudelleen. Se edellyttää rohkeutta, silmän ja mielen avoimuutta, kykyä suhtautua asioihin kuin ne olisivat uusia." Jos silmät ja mieli ovat avoinna, ilmiöt tulevat luokse. Tarkasti katsomalla löytää yhteyden pikkuasian ja suuren poliittisen tapahtuman välillä. Ilmiöiden olemuksen ja asioiden välisten suhteiden ymmärtäminen vie oikeaan suuntaan ennakkokäsitysten ja vanhojen tottumusten harhapolkujen sijaan. Silloin tekemiseen tulee varmuutta, joka pudottaa turhat seikat pois: "Maailma järjestyy siihen dramaturgiaan mistä on kysymys." (Nyytäjä 1984, 156–157.) Henkilökohtainen ja ainutlaatuinen tapa hahmottaa maailmaa luo ymmärrettävyyttä. Silloin taiteilija ei vain viittaa elämään, vaan hahmottaa sitä ja niin tehdessään myös ilmaisee elämää. (Nyytäjä 1984, 156–158.)

4.3.3 Ydinkuva tai idean itu

Sam Smiley (2005, 24) esittelee teoksessaan *Playwriting – The Structure of Action* termin *germinal idea*, jonka suomennan vapaasti idean iduksi. Se voi syntyä vaikkapa kir-

joittajan nähdessä jonkin satunnaisen tilanteen kahden tuntemattoman ihmisen välillä. Hetki voi jäädä vaivaamaan, saada kirjoittajan mielikuvituksen liikkeelle: Mistä tilanteessa oli kyse? Keitä ihmiset voisivat olla, missä suhteessa toisiinsa? Mitä on juuri tapahtunut tai tapahtumassa?

Elina Snicker (2012, 45–46) puhuu samaan tapaan *ydinkuvasta*, moniaistisesta hetkestä, jossa kirjoittaja aistii draamallista potentiaalia. Ydinkuva on intuitiivinen, mittakaavoja, aisteja ja assosiaatioita yhdistelevä tiivistymä siitä, mikä aiheen liepeillä on kirjoittajalle olennaista. Ydinkuva ei itsessään ole jäsentynyt aihe. Siinä, missä Snicker puhuu teoksen maaston, kuvaston, henkilöiden ja tilanteiden siemenistä, Smiley mainitsee tammenterhot. Molemmat vertaukset kantavat sisällään potentiaalinen kasvaa pienestä idusta suureksi taimeksi, idean idusta teokseksi.

Hyvä itu kantaa mukanaan muutosten mahdollisuuksia. Se voi olla lähtöisin niin kirjoittajaa kiinnostavasta henkilöstä, tapahtumia luokseen kutsuvasta paikasta kuin erikoisesta tapahtumastakin. (Smiley 2005, 25–27.) Snicker (2012, 46) pitää tärkeänä, että ydinkuva on kirjoittajaa itseään kokemuksellisesti lähellä ja että muutkin voivat sen mahdollisesti tunnistaa. Myös Smileyn (2005, 25) mukaan idun on voimistettava sekä syntyviä, fiktiivisiä henkilöitä, mahdollista yleisöä kuin kirjoittajaa itseäänkin. Tunnistamisen hetki voi syntyä yksittäisestä kuvasta.

Smiley käsittelee ideoiden ituja kirjoittajan aktiivisen, aistit auki tapahtuvan ympäristön havainnoimisen, mielikuvituksen käyttämisen ja valikoimisen kannalta. Hän huomauttaa idun antavan koko teokselle sävyn, näkyvän sen henkilöissä ja sisällössä. (2005, 28–29.) Snicker lähestyy ydinkuvaa abstraktimmin: kuva piiryy ennen kaikkea kirjoittajan itsensä mieleen, laajenee ja yhdistelee erilaisia elementtejä ilman, että sen täytyisi näkyä lopullisessa teoksessa. Ydinkuva ei ole arvoitus vaan ideoita ja sidosliimaa kirjoittajalle itselleen tuottava metodi, joka on mahdollista tietoisesti houkutella esiin esimerkiksi vastaamalla kysymykseen: "Mitä tulee mieleen juuri nyt?" (2012, 47–48.) Ydinkuvasta kasvaa koko teoksen kuvasto eli merkityksiä tuottava, monitasoinen verkosto. (Snicker 2012, 50.)

Paikka mielentilana

Kajava (2013, 33–34) käsittelee näytelmän kirjoittamisen poetiikkaa mielenmaisemaajattelun kautta. Hänellä on tiettyjä fyysisesti olemassa olevia tai henkisiä maisemia, joista käsin hän kirjoittaa. Ne näkyvät teksteissä sävyinä, tunnelmina, rytmeinä ja mielentiloina, joskus konkreettisemminkin. Minullakin on mielessäni paikka, jonne palaan usein aloittaessani kirjoitustyötä. Se on sukulaisten maalaistalo Koillismaan itärajalla. Vietin talossa lapsena jonkin verran aikaa ja muistan säikkyneeni eläimiä, suuria koneita, rakennuksia, Venäjän rajaa ja monia muita asioita. Paikassa olemista leimasi pelko, toisaalta vahva halu viettää aikaa samanikäisen serkkuni kanssa. Hänelle paikka oli arkinen, koti, minulle jännittävä ja pelonsekainen seikkailu, kuin fiktiota. Olin alle 10-vuotias, kun sukulaiseni muuttivat pois talosta, joten muistoni sieltä ovat hyvin sattumanvaraisia ja epäselviä, kohtauksenomaisia. Fyysisestä paikasta on tullut minulle mielenmaisema. Ristiriitaisuudessaan ja aistimuistinvaraisuudessaan se kutsuu kirjoittamaan. Useimmiten en kuitenkaan kirjoita itse paikasta vaan pääsen sitä ajattelemalla kirjoittamisen olotilaan. Se on ikään kuin kirjoittamiseni alkukoti, turvapaikka ja ydin.

4.4 Väite teoksen tarkoituksen välittäjänä

Teema kertoo, mistä teoksessa on kysymys. Se ilmenee toiston kautta: teoksen henkilöissä, kohtauksissa, nimistöissä, kaikessa. Teema eli sanoma voi kiteytyä kirjoittajalle vasta prosessin edetessä, useamman käsikirjoitusversion jälkeen. Sen löytäminen auttaa karsimaan käsikirjoituksesta ylimääräisiä elementtejä ja ohjaa selkeyteen. (Nikkinen & Rosenvall 2007, 174–175.) Vuoksenmaa (2015) kuvaa teeman syntyä konkreettisista havainnoista muodostuvaa pilvenä tai *mylläkkänä*, josta pikkuhiljaa nousee esiin yksi tai useampia yhteisiä nimittäjiä.

Teema itsessään ei ole väite, sillä väite vaatii myös moraalisen viestin, joka pyritään teoksessa osoittamaan oikeaksi (Nikkinen & Rosenvall 2007, 178). Premissi eli johtolause on yhteenveto tarinan keskusideasta. Se sisältää aktiivisen väittämän, pakottaa kirjoittajan ottamaan kantaa ja pitää tapahtumat liikkeessä. (Sundstedt, 2009, 114, Aaltonen, 2002, 38–39.) Näytelmäkirjailija Juho Gröndahl (2014, 19–20) pysyttelee kirjoittamisprosessin aikana tietoisesti kaukana selkeistä väitteistä, sillä hänen on antauduttava teoksen henkilöille ja maailmalle. Se edellyttää hetkellistä oman maailmankuvan unohtamista. Näin aiheeseen syntyy ennalta arvaamattomia ja erilaisia näkökulmia.

Dramaturgi Tove Idströmin (2003, 30) mukaan elokuvakäsikirjoittaja valitsee elokuvan kuvalliset, äänelliset, tilalliset ja toiminnalliset yksityiskohdat sen mukaan, miten hyvin ne välittävät katsojalle halutun väittämän maailmasta. Käsikirjoittaja Pekko Pesonen (2010) peräänkuuluttaa rohkeutta suomalaisten elokuvien väitteisiin. Hänen mukaansa Suomessa sisältöjä suunnitellaan tyypillisesti aihe edellä, kun kiinnostavampaa olisi lähteä liikkeelle väittämästä. Katsojana Pesonen haluaa, että hänelle avataan uusi, tiedostamaton maailma, joka ravistelee ja väittää jotain itsestään ja ihmisyydestä. Hän vertaa vaatimustasotoivetta laadukkaaseen artikkeliin, joka avaa silmät ja sydämen.

Karoliina Lindgren (2015) on väitelähtöinen käsikirjoittaja. Se tarkoittaa hänelle halua sanoa jotakin maailmasta. Lindgrenin kirjoitusprosessin alussa käsikirjoituksen loppu ja maailman moraali ovat jo ajatustyön tuloksena olemassa, mutta ne muuttuvat matkan varrella kirjoittajan pohtiessa käsikirjoitusta oman sisäisen tiedon ja ulkoa tulevien asioiden myötä sekä kokemuksen ja ajattelun tuloksena. Prosessissa lopputulos muuttuu ja se on tarkoituksenmukaista, mutta kirjoittajan on Lindgrenin mukaan silti uskallettava sitoutua johonkin väitteeseen ja maailmankatsomukseen.

Elokevassa ei ole lähtökohtaisesti yhteiskunnallisuuden vaatimusta, joka on Lindgrenin (2015) mukaan teatterissa läsnä luontaisemmin. Siksi käsikirjoittajalta pitäisikin kysyä: "Mitä *sinä* haluat sanoa tällä?" Henkilöpsykologian sijaan olisi syytä peräänkuuluttaa henkilöhahmon suhdetta olemassa olevaan maailmaan ja käsikirjoittajaan taiteilijana. Siis: "Mitä väität tällä?" Tyypillisesti se on elokuvan ohjaaja, jolta kysytään, miksi hän haluaa kertoa tietyistä aiheista. Lindgren toivoo ohjaajan joskus vastaavan: "Koska käsikirjoittaja kirjoitti tämän loistavan käsikirjoituksen ja antoi sen minulle."

Aineistoni perusteella näytelmän kirjoittamisen prosessi näyttäytyy avoimena tutkimusprosessina, kysymyksien esittämisenä ja aiheastossa matkaamisena. Vasta valmis näytelmä paljastaa väitteensä. Elokuvakäsikirjoittamisessa dramaturgiset valinnat pohjautuvat tyypillisemmin väittämään ja käsikirjoittajan välittämään maailmankuvaan. Valmiin elokuvan läpi siivilöityy teemoja, ajatuksia ja näkökulma ympäröivään maailmaan katsojan pohdittavaksi.

4.5 Tilanne ja kohtaus

Elokuva on kuvien ja mielikuvien kokoelma, jonka osien ja kokonaisuuden välinen suhde muodostaa dramaturgian. Palasista ja osista sekä niiden rytmistä ja aukoista koostuva kokonaisuus antaa katsojalle tietoa toisiaan seuraavilla kuvilla. (Field 2006, 28–29.) Rosman (1984, 33) mukaan elokuvan kohtaukset ovat näytelmään verrattuna tiiviitä. Elokuva esittää tarinasta vain osia, loput tapahtuu kohtausten välissä. Kyetäkseen arvioimaan yksittäisen kohtauksen tarpeellisuuden kokonaisuuden kannalta, käsikirjoittajan on tunnettava hyvin "kulissien takainen maailmansa".

Kohtaus on kokonaisuuden yksikkö. Siinä tapahtuu jotakin, jokin muuttuu. (Vacklin 2007, 103.) Kohtausta määrittävät tilanne ja olosuhteet, jotka vaikuttavat toimintaan. Henkilö voi kohdata esteen, vaatimuksen tai valinnan, joutua epätavalliseen tilanteeseen. Kohtausta voi ajatella tappion mahdollisuutena: henkilöllä voi olla jotain menetettävää. Mitkä ovat kohtauksen *panokset*, epäonnistumisen tai onnistumisen hinta? (Vacklin 2007, 110, 112–113.)

Kausaliteetin eli syy-seuraus-suhteen lisäksi kohtaukset voivat linkittyä toisiinsa toistojen ja vastaavuuksien, jännitteiden eli vastakkaisuuksien ja kontrastien tai kehityskulujen kautta. Kohtauksilla on paitsi oma sisäinen rytmensä, myös funktio elokuvakokonaisuuden rytmittäjinä. Kohtaus pitää sisällään elämän tihentymän. (Vacklin 2007, 118–119).

Nyky näytelmän yksikkö ei välttämättä ole kohtausta. Näytelmän ja esityksen dramaturgia voi muodostua esimerkiksi pidemmistä sekvensseistä tai tunnelman muutoksista. Kokonaisuus voi olla harkitun rikottu: kollaasimainen, esseemäinen, aaltoileva, toisteinen. Jotta esitys kommunikoi katsojan kanssa, jaksosten on kuitenkin syytä muodostaa merkityksellisiä suhteita toisiinsa. Niistä muodostuu yhdessä enemmän kuin toisista irrallisina. (Järvikallas 2012, 78.)

Näytelmäkirjailija, dramaturgi Marko Järvikallas (2012, 74) puhuu näytelmän kirjoittamisen ainoasta varmasta ja pysyvästä tekijästä, *näyttämöllisestä tilanteesta*. Kirjoittaessaan tilanteita tavoitteena on luoda jännitteisiä hetkiä, jotka kommunikoivat mahdollisimman merkityksellisellä tavalla katsojan kanssa. Virittävät, kohottavat sykettä, ku-

vaavat maailmaa ainutlaatuisella, mutta tunnistettavalla tavalla. Järvikallas käsittää maailman paineisena tilanteiden verkostona, ja juuri näyttämö tekee tilanteen näkyväksi.

Koska Järvikallas (2012, 75) korostaa, ettei tilanteen tarvitse olla draamallinen, vaan se voi olla minkä tahansa esitysteoksen perusta, näkemys tukee tämän tutkimuksen ajattelutapaa. Järvikallas määrittelee näyttämöllisen tilanteen kahden tai useamman esityksellisen elementin törmäyttämisestä tai resonanssista syntyväksi jännitteiseksi tilaksi, joka luo suhteen elementtien välille. Myös näyttämöllisten tilanteiden keskinäinen suhde luo jännitettä: miten aiemmat tapahtumat vaikuttavat tähän hetkeen? Onko tämä tilanne avain? On myös mahdollista, ettei katsoja saa aiemmista tapahtumista koskaan tietoa. (Järvikallas 2012, 77, 79.)

Fyysiset puitteet ja tila luovat osaltaan jännitteisiä tilanteita. Neutraalia esityspaikkaa ei ole, sillä tila määrittää esitystä – ja toisinpäin. Näytelmäkirjailija voi luoda tilasta ehdotuksen, vaikkei vielä tietäisi, missä näytelmä tullaan esittämään. (Järvikallas 2012, 79–80.) Tilannetta voivat luoda ja määrittää myös esimerkiksi erilaisia arvoja edustava esineistö, puvustus vaateen kantajan ja vaateen luoman ristiriidan keinoin sekä kommunikatiivinen valo- ja äänimateriaalin käyttö. (Järvikallas 2012, 81–82.)

Tilanne voi olla jännitteinen myös suhteessa katsojaan ja ympäröivään reaalityodellisuuteen. Järvikallas (2012, 84) huomauttaa, että mikä tahansa esityksen rajaama aika eli kohtaus tai jakso perustuu (näyttämöllisen) tilanteen luomaan jännitteeseen. Tehokas tilanne ei purkaudu ennen aikojaan vaan tihentyy ja syventyy, hypnotisoi ja paljastaa. Katsoja seuraa aina ensisijaisesti tilannetta.

4.6 Henkilön rooli näytelmässä ja elokuvassa

Jos kirjoittajan lähtökohta ei ole aihe tai juoni lainkaan, se voi olla esimerkiksi henkilö. Juho Gröndahl (2014, 22) on näytelmäkirjailija, jonka prosessi lähtee usein liikkeelle henkilöstä. Hän kuvaa fiktiohenkilön kautta käsittelevänsä usein tiedostamattakin itsessään ohikiitävänä ilmenevää, joskus vaikeasti hyväksyttävää piirrettä ja voimistavansa sitä määrääväksi ominaisuudeksi. Näin henkilöistä tulee kirjoittajalleen tunnistettavia, mutta hyvin erilaisia kuin hän itse on. Henkilöiden kautta Gröndahlille (2014, 30) valkenee tekstin tyyli, aihe, dramaturgia ja kaikki muukin.

Vacklinin (2007, 15–16) mukaan kirjoittajan ei tarvitse *keksiä* henkilöitä, sillä myös he voivat koostua havainnoista. Uudet suhteet asioiden ja ilmiöiden välillä luovat uusia henkilöitä. Kirjoittajan tehtävä ei ole arvottaa tai tuomita henkilöä vaan tarkastella tätä ulkopuolelta. Henkilöstä ei ole syytä kirjoittaa asioita, joilla ei ole merkitystä. Näyttelijä lihallistaa henkilön. On silti syytä huomioida, että esimerkiksi pukeutuminen on koodi, joka antaa tietoa vaatekantajasta. Westerbergin (2009) mukaan kirjoittajan on kysyttävä itseltään syntyviin henkilöihin liittyviä, tarkkoja kysymyksiä, jotka parhaimmillaan synnyttävät lisäkysymyksiä ja syventävät sekä henkilöä että aihetta. Mitä päähenkilö haluaa, tarvitsee ja saa tarinan aikana?

Teatteri ja näytelmä antaa erilaisille, jopa vastakkaisille mielipiteille mahdollisuuden tulla näkyväksi yhtä aikaa (Ruohonen, Yle Puhe 2014). Kirjoittaja tuottaa näyttelijöille lihan ja vastaa heidän kysymyksiinsä: Kuka minä olen? Mitä minä tunnen? Mistä tulen? Mitä enemmän näyttelijällä on tunnettavaa, salaisuuksia ja tahdottavaa eli näyteltävää, sen parempi. Näytelmä tutkii erilaisia tajunnantiloja. Se on reilu oikeudenkäynti, jossa kirjailijan on mentävä kaikkien henkilöidensä nahkoihin. (Kolu 2015a.)

Näytelmäkirjailija, dramaturgi Kirsi Porkka (2012, 56–58) suhtautuu henkilöiden kirjoittamiseen ennemmin kysymisenä kuin päättämisenä tai ratkaisemisena. Henkilö paljastuu kirjoittamisprosessina asteittain. Kun Porkka kirjoittaa henkilöiden välistä kohtausta, hän miettii käsillä olevaa tilannetta. Henkilöt paljastuvat rinnakkain, jännitteisessä suhteessa toisiinsa. Jotain on jo tapahtunut, mutta mitä on tapahtumassa? Jos henkilöiden tulevaisuus on sumea, Porkka kirjoittaa materiaalia kohtauksen ohi. Hän voi kirjoittaa esimerkiksi monologia, jonka ei ole tarkoituskaan päätyä lopulliseen teokseen. Siten henkilö saa puheenvuoron ja kirjoittaja on huijannut itsensä työhön.

Sundstedt (2009, 191) muistuttaa kaiken prosessiin löydetyin, myös henkilöhahmojen, kimpoilevan kirjoittajan omaa minuutta vasten. Kun käsikirjoittaja Karoliina Lindgren (2015) kirjoitti *Armi elää!* -elokuvan kehyskertomusta näyttelijä Marian prosessista löytää tapa näytellä todellista Armi Ratiaa fiktiossa, Lindgren siirsi näyttelijä-henkilölle oman prosessinsa Armin henkilön kirjoittamisesta ja siihen liittyvästä pimeässä hapuilusta, oikean esitystavan etsimisestä.

Myös Elina Snickerin (2015) *Harmony Sisters – Kolmannen valtakunnan sisaret* -näytelmä perustuu todellisiin henkilöihin. Materiaaliin tutustuessaan Snicker kiinnitti huomiota siihen, miten Harmony Sisters -lauluyhtyeen muodostaneet sisarukset puhuvat toisistaan ja itsestään. Esimerkiksi päähenkilöksi kasvanut Maire kuvaili itseään ja sisarjojensa kukkien nimillä: Raija on kissankäpälä, Vera tiikerinlilja ja Maire itse voikukka. Maire harrasti kirjallisuutta ja oli kielellisesti lahjakas. Snicker kuvaa henkilöiden syntymä monikenttänä: kolme sisarta, ja äidin ja mummon henkilöhahmojen myötä myös kolme sukupolvea, naisten jatkumo. Sisaret erottuvat toisistaan nimenomaan kielellisesti: yksi kiroilee paljon, yhden lauseet loppuvat jonnekin ihan muualle kuin mistä alkoivat. Keskeyttämisen dynamiikka määrittelee henkilöitä. Kuka saa puhua pidempään ja missä tilanteessa?

Päähenkilö on tyypillisesti se, jolle tarina koituu. On kirjoittajan vastuulla päättää, millaisia paloja päähenkilön tai henkilöiden tarinasta hän ottaa mukaan kyseisen käsikirjoituksen tai näytelmän juoneen. Mikä on tarpeellista, mikä välttämätöntä? Esimerkiksi klassisen draaman juoni asetetaan niin, että se lävistää kaikki henkilöt ja näyttää suurimman mahdollisen muutoksen päähenkilössä. (Kolu 2015a.)

Sundstedt (2009, 202–203) huomauttaa, että henkilöt voivat ryhtyä viemään tekstiä kirjoittajan itsensäkin yllättävään suuntaan, pois mahdollisesti jo suunnitellusta juonesta. Ihminen ei toteuta matemaattisia prosesseja, vaan koostuu juuri epäjohdonmukaisuuksista ja odottamattomuuksista. Henkilöhahmoissa täytyykin olla *valkoisia alueita*. Jos kirjoittaja tuntee henkilönsä täysin läpikotaisin, mysteeri on poissa. Poikkeustilanne voi aiheuttaa poikkeuksellista toimintaa, jolla ei ole välttämättä mitään tekemistä luonteen kanssa. Emme tunne edes itseämme, joten emme voi täysin tuntea ketään muutakaan. Henkilölle on annettava mahdollisuus säilyttää salaisuuksia.

McKeen (1998, 375) mukaan taas juuri tunteminen erottaa fiktion henkilön todellisesta. Kuvitteellisen henkilön voi tuntea paremmin kuin itsensä, sillä tämä on metafora, ei oikea ihminen. Se ei silti tarkoita, että henkilön pitäisi olla yksiulotteinen. McKee (1998, 378) käyttää Shakespearen Hamletia esimerkkinä monitahoisesta henkilöstä. Hamletissa yhdistyvät lukemattomat, vastakkaiset ja keskenään ristiriitaiset piirteet, jotka tekevät hänestä inhimillisen. Katsoja voikin esimerkiksi elokuvaa katsoessaan sekä samastua henkilöön että *irrottautua* tästä, ottaa etäisyyttä ja siirtyä omien tunteidensa ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Irrottautuminen voi tapahtua fiktiohenkilön toi-

miessa vastoin katsojan ajatusmaailmaa tai moraalialia tai vaikuttaessa muuten epäluotettavalta. Katsojan ei ole tarkoitus olla koko ajan henkilön puolella, vaan hän voi etsiä henkilöstä tuttuja piirteitä samastuakseen ja taas tarkkailla omia reaktioitaan henkilön toiminnan herättäessä vastustusta. (Vacklin 2007, 239–240.)

Näyttelijä Heidi Syrjäkari (2014, 13) kuvaa suhdettaan tekstiin ongelmalliseksi. Hän on kokenut vierautta näytelmän draamallista muotoa ja käänteiden hahmottamista kohtaan. Syrjäkarille mielikuvat, henkilöt, äänimaisemat, yksityiskohdat ja assosiaatiot ovat olleet luontevampia työkaluja. Koska ihmiset eivät ole loogisia ja johdonmukaisia, on roolikaaren luominen vaikeaa. Emilia Pöyhösen (2015) näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* (2013) muoto ei ole millään tapaa draamallinen. Tekstimassamaisessa teoksessa ei ole lainkaan henkilöitä. Teos vetosi Syrjäkariin (2014, 13) harkitulla kielellään, tunnetasollaan ja sisällöllään. Hän ei itse tiennyt, miten tekstiä voisi lähestyä näyttämöllä, mutta se ei haitannut kontaktia tekstiin. Pöyhösen kanssa keskusteltiin tekstin lähtökohdista ja valinnoista, ei näyttämötoteutuksesta. Pöyhösen (2008a, 2008b) näytelmien muoto ja esitystapa ovat teoskohtaisia. Esimerkiksi *Leipäjonoballadin* (2008b) puhujia ei ole aina osoitettu.

Dokumenttiteatteria tekevä ohjaaja, toimittaja Susanna Kuparinen (2013, 19) ei usko luonteiden sanelevan ihmisen kohtaloa, sillä ihmiset ovat tilanteiden mukaan muuttuvia, reagoivia olentoja. Kuparisen (2013, 86–87) mukaan draamalliset konventiot eivät ole paras työkalu toden käsittelyyn: "Päähenkilökeskeinen, henkilöiden sisäiseen maailmaan ja valintoihin keskittyvä kerronta korostaa individualistista maailmankuvaa, jossa ihminen omien valintojensa kautta määrittelee kohtalonsa. Se sulkee ulos rakenteet." Kaikki vuoden 2010 kotimaiset, aikuisille suunnatut suomenkieliset kantaesitysnäytelmät katsauksenomaisesti lukenut dramaturgi Maria Kilpi (2011) kuvaakin suomalaisen nykynäytelmän painopisteen siirtymistä psykorealismista kohti yhteiskunnallista realismia. Se näkyy ennen kaikkea henkilöissä. Yksilön henkilökohtaiset ongelmat eivät ole keskiössä, kun koko maailma on nyrjähtänyt sijoiltaan. Yksilöitä ja heidän päämääräänsä määrittelevät luonteiden ja taustatarinoiden sijaan käsillä olevat tilanteet, sosiaaliset suhteet ja asema. Näytelmien henkilöt edustavat jopa arkkityyppejä, esimerkkejä siitä, millaista on elää tietynlaisissa olosuhteissa. Esimerkiksi Saara Turunen (2007, 2011) ja Emilia Pöyhönen (2008a) käyttävät näytelmissään tarkkaan määriteltyjen henkilöiden sijaan kuoroa ja sukupuolen tai perhesuhteen mukaan nimettyjä henkilöitä.

Turusen (2011) *Broken Heart Story* -näytelmän henkilösivulta löytyy myös esimerkiksi "konserttavieraita, näyttelijöitä, viiksekkäitä naisia, tyttöjä, poikia, korppikotkia etc."

Haastatellessani käsikirjoittajia ja näytelmäkirjailijoita huomasin, että minun oli vaikea kysyä henkilöistä. En oikein tiennyt, mitä olisin kysynyt, vaikka itse aloitan kirjoittamisen usein siitä, että kuulen jonkun henkilön äänen tai näen hänet jossakin. Ehkä kyse on juuri Porkkan kuvaamasta vähittäisestä paljastumisesta. Kirjoittamisen prosessin jaottelu erilaisiin osioihin tai työvaiheisiin on vaikeaa, sillä usein asiat ovat päällekkäisiä tai rinnakkaisia. Henkilö voi kantaa mukanaan aihetta tai aihe henkilöä. Tarina voi olla henkilön haava tai salaisuus tai toisaalta henkilö voi väistää kirjoittajaa niin, ettei koskaan paljasta itsestään mitään. Huomasin vasta erään kirjoittamani pienoisnäytelmän ensimmäisen version lukuharjoituksessa, että yksi keskeinen henkilö oli jäänyt kokonaan vaille omaa ääntä. Hän oli läsnä, mutta hänestä ei paljastunut juuri mitään, vaikka hän oli läheisessä suhteessa päähenkilöön. Olin pitänyt henkilöä niin itsestäänselvyytenä, etten ollut kirjoittanut häntä lainkaan.

Toiseen pienoisnäytelmään olin kirjoittanut kaksi naista ja yhden miehen. Se oli syntynyt alunperin teatteriryhmälle kirjoitetusta kohtausarjasta. Sain kuulla, että teatteriryhmässä kohtauksen näyttelee kolme naista, ja yhtäkkiä näytelmän kiinnostavin henkilö oli aiemmin hieman varjoon jäänyt mies – naisena. Pyrin välttämään sukupuolirooleja ja varsinkin stereotypioita, mutta huomaamattani olin kirjoittanut näytelmän ainoasta miehestä jälleen sivustaseuraajan, passiivisen henkilön, jonka rooli oli todistajamainen kahden naiseen nähden. Muutin näytelmän henkilöiden nimet sukupuolineutraaleiksi, sillä minua jäi kiinnostamaan ajatus siitä, ettei ole välttämättä minun asiani kertoa, kuka on mies ja kuka nainen. Tällaista valintaa en ehkä voisi tehdä elokuvaa kirjoittaessa, sillä henkilöistä vaaditaan nopeasti paljon tietoa. Kaikki asianosaiset haluavat tutustua heihin, eikä käsikirjoittaja silloin voi sanoa, ettei oikeastaan halua tietää täysin, keitä he ovat. Teatterissa tilanteen voima on usein ryhmässä, elokuvassa yksittäisen ihmisen kasvot vangitsevat. Katsoja haluaa tietää, kuka juuri hän on ja mitä hän ajattelee. Nähdä saman kuin hän.

5 KIELI LUO KOMMUNIKAATIOTA JA KUVIA

5.1 Pääteksti ja sivuteksti

Näytelmäteksti voidaan jakaa pää- ja sivutekstiin, jossa päätekstillä tarkoitetaan suoraa esitystä, puhuttua tekstiä, ja sivutekstillä parenteseja, joilla ilmaistaan esimerkiksi tapahtumapaikka, -aika ja puhuja (Ingarden 1965, 220, Pohjolan 1986, 394, mukaan). Sovellan jakoa tässä tutkimuksessa myös elokuvaan. Siispä tekstin pohjalta tehdyssä teatteriesityksessä ja elokuvassa pääteksti on puhuttua sanaa, kun taas sivuteksti menettää verbaalisen koodinsa, kun se käännetään esitystoteutuksessa audiovisuaalisiksi keinoiksi. Poikkeuksen tähän tekee yleisön luettavaksi tarkoittava kirjallinen aines, esimerkiksi näytelmän tai elokuvan nimi sekä muu mahdollinen kirjallisessa muodossa oleva informaatio. (Pohjola 1986, 395.) Lisäisin tähän myös varsinkin nykynäytelmille tyypillisemmät, niin ikään ääneen luettavaksi tarkoitetut, runsaat parenteesit (esim. Pipsa Longan näytelmässä *Lauluja harmaan meren laidalta* 2011).

Jako päätekstiin ja sivutekstiin on ylipäätään osin keinotekoinen, sillä tekstiosien suhde on vaihdellut näytelmätekstin historiassa – ja vaihtelee ja muuttuu nykynäytelmässä yhä enemmän, kun draamalliset elementit, kuten repliikit kyseenalaistetaan. Tässä yhteydessä jako kuitenkin auttaa havaitsemaan näytelmäkirjailijan ja käsikirjoittajan kirjoittaman tekstimateriaalin erilaisia esitystapoja ja funktioita.

Pohjola (1986, 394–395) kiinnittää erityistä huomiota sivutekstin näyttämö- ja ohjausviitteisiin. Näytelmäkirjailija voi ohjeistaa näyttelijöitä sisääntuloista ja poistumisista, fyysisestä olemuksesta ja toiminnasta. Näyttämökuvaan voidaan viitata esineistöllä, miljööllä, valaistuksella, musiikilla ja äänimaisemalla. Runsaaseen sivutekstiin on kuitenkin Pohjolan (1986, 395–396) mukaan voitu suhtautua jopa epäluottamuslauseena esityksen tekijöitä kohtaan ohjaajantaiteen korostuessa osana teatteritoteutuksen itsenäisyyttä tekstiin nähden. Siis esimerkiksi näytelmäkirjailijan mahdollinen yritys tuoda tekstiin luonnollisen kielen ohella muita esityksessä hyödynnettäviä merkkijärjestelmiä on saattanut tahtomattaan korostaa tekstin ylivaltaa: teksti kertoo, miten esitys tehdään.

Paradoksaalisesti näytelmäkirjailijan ei siis useinkaan oleteta kirjoittavan *toimintaa*, sillä sen katsotaan liittyvän näyttämötoteutukseen, joka on ohjaajan, näyttelijöiden ja

muun työryhmän vastuualuetta. Esitettäväksi tarkoitettulla tekstillä on kuitenkin oltava potentiaalia siihen, että jotakin tapahtuu. Teksti vie jonnekin, muuttaa, antaa valitsemisen mahdollisuuksia ja kehittää tilanteita. Edellistä kappaletta tulkitessa on kuitenkin otettava huomioon lähde- ja julkaisuajankohta. Nykynäytelmässä sivuteksti ei tyypillisesti pyri antamaan ohjeita näyttämötoteutukseen vaan laajentamaan näytelmän maailmaa. Tällaista nykynäytelmälle tyypillistä parenteesia tekijöiden on mahdollista käyttää repliikkeinä, äänenä, videoinstallaation kautta tai muilla, vapaasti valittavilla keinoilla. Rungon parenteesi voikin siis oikeastaan olla mahdollisuus tehdä yhä vapaampi tulkinta näytelmästä.

Elokvakäsikirjoituksessa sivuteksti puolestaan on toimintaa. Se, että teksti on suorasanainen, ei tarkoita, että teksti olisi kielellisesti köyhää. Esitettäväksi tarkoitettujen tekstien parenteesit kirjoitetaan presensissä, koska asiat tapahtuvat alituisessa nyt-hetkessä. Elokuva on koko ajan elossa ja liikkeessä. Vaikka elokuvan tilanne olisi paikoin staattinen, katsojan katse liikkuu kuvassa uusia merkityksiä etsien. Käsikirjoituksen elävyys perustuu sanavalinnoille. Kirjoittajan on etsittävä asioille oikeat nimet, ei viitattava sumeasti sinnepäin. Tavallisimmat substantiivit ja verbit adverbiaaleineen ("kävelee hitaasti") eivät luo selkeitä kuvia. Esimerkiksi kävelyn kuvailuun voi käyttää lukemattomia eri sanoja riippuen siitä, mitä tarkoittaa. Hyvällä käsikirjoittajalla on paitsi mielikuvitusta, myös laaja sanavarasto. (McKee 1998, 395–396.)

Elokvakäsikirjoitettaessa on siis nimenomaan käsikirjoittajan tehtävä tietää, mitä henkilöt tekevät, missä ja mihin aikaan. Käsikirjoittaja kirjoittaa sen, mitä elokuvassa nähdään. Dialogin, päätekstin lisäksi käsikirjoittaja luo tekstiin tiloja, maisemia, vuorokauden- ja vuodenaikoja – kuitenkin maltaen olla kuvailematta niitä sen enempää, kuin mitä kuvassa nähdään. McKeen (1998, 396–397) mukaan käsikirjoittajan tehtävä ei ole myöskään kuvailla henkilöihahmojen sisäisiä maailmoja tai tunnetiloja elleivät ne suoraan heijastu toimintaan. Repliikin yhteyteen ei pidä kirjoittaa, *miten* se sanotaan. McKee (1998, 397) varoittaa kirjoittajaa myös teknisestä kirjoittamisesta. Leikkausohjeet ja kuvakoot eivät kuulu käsikirjoitukseen, sillä ne kaikki viittaavat elokuvan tekemiseen, eivät itse elokuvan sisältöön.

Voisi kuvitella, suorasanaisen, läpinäkyvän kielen kirjoittamisen olevan yksinkertaisempaa kuin kaunokirjallisen tai runollisen kielen. Minulle se ei ole helppoa. Löysin lyhytelokvavakäsikirjoitukseni *Rikas rakas köyhä* tunnelman, vasta kun annoin itselleni

luvan kirjoittaa ryöppyävää, kuvailevaa tekstiä, jossa vuorosanat sekoittuivat toiminnan, jopa ajatusten kuvaukseen. Sen jälkeen aloin tehdä karsintaa ja yhtäkkiä toiminnan ja nähtävien asioiden kirjoittaminen oli paljon helpompaa. Maailman valmisteluun voi pyrkiä dramaturgisilla työkaluilla, mutta minä pääsen maailmaan kiinni kielellisesti. Vasta rajojen ja reunojen hahmottamisen jälkeen voin karsia ilmaisua.

5.2 Näytelmän kieli luo ruumiillisuutta

Käsikirjoittaja, ohjaaja Juha Lehtolan (2015) mukaan elokuvaa kirjoittaessa on löydettävä syy sille, että ihmiset puhuvat mahdollisimman vähän ja näytelmää kirjoittaessa taas sille, että ihmiset puhuvat mahdollisimman paljon. Kolun (2015a) mukaan näytelmäkirjailija kirjoittaa sekä puhetta että ajatusta. Intiimin ja julkisen rajalla häilyminen muodostaa henkilöstä kokonaisen ihmisen. Tämä tekee eron proosan ja näytelmän välille: näytelmätekstissä ei tyypillisesti ole juuri muuta kuin repliikit, joten niissä on oltava tilaa myös ajatuksille. Näytelmän dialogi on ajatuksella pehmitettyä puhetta.

Monitasoisen kokonaisuuden luovalla näytelmädialogilla on Rolf Rohmerin (1980, 42–43) mukaan kolme ulottuvuutta:

1. Henkilöiden keskinäisen kommunikation tuoma informaatio
2. Vallitsevan tilanteen ja näytelmän maailman ilmentyminen niin, että nykyhetki kantaa sisällään sekä menneisyyden tapahtumia että tulevaisuuden potentiaalia
3. *Assosiaatiotila*

Assosiaatiotilalla tarkoitetaan lukijan tai katsojan pelkän dialogin perusteella kuvittelemia asioita. Repliikit eivät voi kertoa, mitä mielikuvia kukin vastaanottaja niistä saa, vaan ne synnyttävät maailman, jossa vastaanottajan henkilökohtaiset kokemukset assosioituvat tekstistä nouseviin asioihin. Muodostuva assosiaatiotila korvaa proosassa käytetyt kerronnalliset elementit. (Pohjolan 1986, 397–398.) Rohmerin (1983, 64) mukaan näytelmän kielellisen hahmottamisen taide ei niinkään perustu siihen, mitä kirjoitetaan vaan siihen, mitä jätetään pois. (Pohjola 1986, 398.)

Helavuoren (2012, 21) mukaan suomalaisen näytelmäkirjallisuuden suurin vallankumous on ollut näyttämöllä puhutun kielen vapautuminen. Henkilöiden ei tarvitse puhua kirjakieltä, vaan ilmaisu voi olla murteellista, toisteista tai tyyliä ja runollista kieltä. Henkilöt voivat tehdä kielioppivirheitä ja puhe saa kuulostaa puheelta. Tämä ei ole it-

sestäänselvyys, sillä esimerkiksi monipuolisesti teatterin ja käsikirjoittamisen parissa työskentelevä Juha Siltanen (2012) sai vielä kahdeksankymmentäluvun lopulla Helsingin yliopistolta puhekieliseksi kääntämästään näytelmästä lausunnon, jossa todettiin käännöksen kielen olevan epätarkkaa ja murteellisesti epäpuhdasta. Kirjakielen standardeista poikkeaminen oli merkittävää.

Suuren näyttämön kieleltä vaaditaan erilaisia asioita kuin elokuvan lähikuvassa puhuttavalta kieleltä. Emilia Pöyhösen (2012) mukaan näytelmän kieli on aina yhteydessä ruumiillisuuteen ja fyysisyyteen. Hänen mielestään suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa pitäisi kiinnittää yhä enemmän huomiota kieleen, sillä kielen rajat muodostavat teoksen maailman rajat. Lattea kieli merkitsee yksiulotteisuutta ja tekee myös henkilöistä ruumiittomia.

Novellielokuvan *Puuttuminen* (2015) käsikirjoittanut näytelmäkirjailija Elina Snicker (2015) vertailee kokemustaan dialogin kirjoittamisesta elokuvaan ja näyttämölle kuvaamalla näyttämöllä puhuttavaa kieltä omaksi maisemakseen. Hänen mukaansa näyttämö tuntuu vierastavan luonnollista kieltä ja vetävän puoleensa tyyllitelevää, rytmisesti vaihtelevaa kieltä, joka määrittää henkilön asentoa maailmassa. (Draama)elokuvassa taas yksittäinenkin erikoinen sana saattaa pomputa repliikistä "epäuskottavana", kun hiljaisuus ja kuvat puhuvat enemmän kuin henkilö.

Kiinnostava näytelmäkieli ei synny tuosta vain. Jos kieleltä lähtökohtaisesti vaaditaan *luontevuutta* ja suuhun sopivuutta, ollaan jo valittu tyyllilajiksi naturalismi. Näytelmän kielen tehtävänä ei ole jäljitellä arkikieltä vaan luoda universumi. Esimerkiksi teitittely tai kirjakielen käyttäminen ovat kielellisiä ratkaisuja, jotka määrittelevät koko teosta. "Luonteva" puhe itsessään on konstruktio, sillä arkipuhe ei ole loogista saati taloudellista. Näytelmäkirjallisuudessa kielen laadun, kielen ja tyyllilajin yhteys jää usein huomiomatta, vaikka juuri kielelliset valinnat luovat laatua. (Pöyhönen 2015.)

Koko näytelmän voi käsittää myös paikkana. Tarkkaan rajaamattomana seutuna, astumisena mielenmaisemaan. Näin ajateltuna katsoja on yhä vapaampi: hän saa valita, miten hänen huomionsa ja ajatuksensa maastossa liikkuu ilman että kukaan kääntää hänen päätänsä, valitsee suuntaa hänen puolestaan. (Ruohonen 2012, 42–43.) Kajava (2013, 31) kuvaa pro gradussaan kirjoittamistaan näkemiseksi. Se on lajityypistä riippumatta havaintojen tekemistä tilassa ja tilasta. Tekstin ympäristö, elementtien väliset suhteet, ai-

ka, rytmi, valo ja henkilöt muodostavat maiseman, jota vasten kirjoittaa. Maisema puolestaan ehdottaa rakenteita ja rytmejä.

5.3 Elokvakäsikirjoituksen kieli piilee tekstissä ja kuvassa

Elina Snicker (2015) kertoo novellielokuvansa *Puuttuminen* (2015) etsineen omaa muotoaan pitkään. Junaan sijoittuva juttu ei asettunut näyttämön kolmiulotteiseen tilaan eikä toisaalta toiminut romaaninakaan. Pitkäksi elokuvaksi kirjoittaminen laajensi aihetta liikaa ja toi mukanaan tarpeettomia henkilöitä. Yleisradion ja Suomen elokuvasäätiön yhteishanke houkutteli Snickeriä kirjoittamaan aiheesta 28-minuuttisen novellielokuvan. Yhtäkkiä idea lokshti annettuun mittaan ja kirjoittaja sai keskittyä vain siihen, mikä aiheessa todella kiinnosti. Itsetömyys ja arvottomuuden tunne abstrakteina aiheina tarvitsivat läheisen päähenkilön näkökulmaa. Sen mahdollisti lähikuva. Snicker (2015) kirjoitti käsistä, jotka pitelevät tuoppia, kasvoista jotka katsoivat maisemaa junan ikkunassa, heijastusta ravintolavaunun toisessa päässä olevasta henkilöstä. Vaikka erilaisia kuvakokoja ei suoraan kirjoiteta käsikirjoitukseen, käsikirjoittajalla on yksityiskohtia kirjoittamalla mahdollisuus mennä lähelle.

Idstömin (2015) mukaan kielen tarkkuus on elokvakäsikirjoittajan työlle ehdottoman tärkeää, sillä vaikkei käsikirjoitus ole kirjallisuutta, työ on kirjallista. Idström kehottaa käsikirjoittajaa lukemaan, kirjoittamaan ja *sanastamaan* eli salakuuntelemaan kanssaihmiä ja kirjoittamaan havaintoja ylös. Ilman voimakasta lukuelämystä ei synny voimakasta elokuvaa.

Ruotsala (2012) taas puhuu *rytmistämisestä*: lukemisen, kuuntelemisen ja puhumisen tärkeydestä käsikirjoittajan työssä. Elokvakäsikirjoittaminen vaatii rytmin tajua. Nikkisen (2007, 252) mukaan rytmi on kerronnan poljento, pulssi, joka vetää katsojan tai yleisön mukaan kokemaan fiktiivisten henkilöiden aikaa. Rytmi muodostuu kohtausten ja jaksosten vaihtelusta ja toistumisesta, suhteesta toisiinsa. Myös kohtauksilla ja toiminnalla on oma rytmensä.

Elokvakäsikirjoitus voi käsikirjoitusformaattiin kirjoitettuna näyttää siltä, että se koostuu pääasiassa dialogista, sillä toiminnan kuvaus on tiivistä ja ei-kuvailevaa (Forsström 2015a). Elokvakäsikirjoittajan kirjoittama teksti ei ole tyypillisesti kaunokirjallista

(*poetic*), jolloin se ei luettuna tarjoa samanlaista kielellistä nautintoa kuin kirjallisuus. Käsikirjoituksen toiminnan kuvauksen on selkeyden ja elokuvantekijöistä koostuvan, moninaisen lukija- ja toteuttajajoukon luettavaksi tarkoitettavana syytä olla läpinäkyvää ja suoraviivaista. Sen sijaan elokuvan dialogi voi olla mahdollisesta niukkuudestaan huolimatta yhtä monimerkityksellistä, rytmistettyä ja kirjallisesti ansioitunutta kuin kirjallisuuden dialogi. Sekä kirjailija että käsikirjoittaja orkestroivat abstrakteja elementtejä: henkilöidensä sisäisiä maailmoja sekä heitä ympäröivää todellisuutta ja suhdetta toisiin henkilöihin. Juuri näiden abstraktien elementtien orkestrointi, dramaturgia, on elokuvakäsikirjoittamisen olemus. (Koivumäki 2010, 28–29.)

Koivumäki (2010, 29) vertailee kirjallisuuden ja elokuvakäsikirjoituksen kirjallisia aineksia tekstiin kirjoitetun toiminnan kuvauksen, dialogin sekä abstraktien, rivien välisen elementtien kautta. Elokuvakäsikirjoitus poikkeaa kirjallisuudesta ainoastaan toiminnan kuvauksen läpinäkyvyydellä ja suorasanaisuudella. Koivumäen käyttämä poeettinen kieli (*poetic*) on käännetty taulukossa kaunokirjalliseksi. Täsmällisempi käänös olisi jo mainittu poeettinen, runollinen tai lyyrinen, mutta tässä tapauksessa pyrin ilmaisun selkeyteen.

TAULUKKO 2. Kirjallisuuden ja elokuvakäsikirjoituksen kielellisen aineksen vertailu Koivumäen (2010, 29) taulukkoa mukaillen (käännetty englannista suomeksi)

	Toiminnan kuvaus	Puhuttu dialogi	Abstraktit elementit
Näytelmä ja muu kaunokirjallisuus	Monimerkityksellistä, kaunokirjallista	Monimerkityksellistä, kaunokirjallista	Monimerkityksellisiä, kaunokirjallisia
Elokuvakäsikirjoitus	Suorasanaista, läpinäkyvää	Monimerkityksellistä, kaunokirjallista	Monimerkityksellisiä, kaunokirjallisia

Wandor (2012, 57–58) korostaa dialogin merkitystä esitettäväksi tarkoitetun tekstin kirjoittajan taiteessa. Jos etenkin draamallisesta käsikirjoituksesta tai näytelmästä poistettaisiin kaikki dialogi, jäljelle ei joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta jäisi juuri mitään, sillä juuri dialogi luo suhteita henkilöiden välille. Dialogi on näytelmäkirjailijan ja käsikirjoittajan taidetta. Karoliina Lindgrenin (2015) mukaan suomalaisille elokuvakäsikirjoittajille ei välttämättä muodostu näytelmäkirjailijan tavoin suhdetta kaunokirjalliseen kieleen, sillä elokuvan dialogi on tyypillisesti vähälle huomiolle jäävää yleiskieltä.

Vacklinin (2007, 131–132) dialogin tarkoitus on välittää informaatiota ja viedä tarinaa eteenpäin. Dialogi *esittää* puhetta standardikieltä rikkoen. Sen täytyy kuulostaa oikealta puheelta, mutta samaan aikaan sen merkitys tähtää kauemmas. Vacklin vertaa elokuvadialogia otsikkoon tai runoon: merkityksillä ladatun kielen kauneus on sen taloudellisuudessa. Kirjoittajan on huomioitava myös, että dialogi rakentaa henkilöä – henkilön on puhuttava omanlaistaan kieltä (Vacklin 2007, 136).

McKeen (1998, 389, 393) ohje elokuvadialogin kirjoittamiseen on: jätä kirjoittamatta. Hän kehottaa kirjoittajaa miettimään aina ensin, miten kohtauksen sisällön voisi näyttää. Elokuvan katsoja haluaa ensisijaisesti nähdä, ei kuulla. Kun kirjoittaa silmille, niukkaakin dialogi saa ansaitsemansa painoarvon, eikä katsojan tarvitse etsiä merkitystä puhe-tulvasta. Forsström (2015b) kertoo kirjoittamansa dialogin karsiutuvan elokuvantekoprosessin myötä. Käsikirjoitusvaiheen alussa dialogia on enemmän, sillä asian täytyy välittyä, mutta esimerkiksi lukuharjoitusten myötä dialogia voi vähentää. Surumielisyyden kasvoillaan ja olemuksellaan vangitseva näyttelijä ei tarvitse suuhunsa surumielistä dialogia. Vielä leikkauksenvaiheessakin dialogia voi jättää pois, niin että lopulta sitä on niin vähän kuin mahdollista niin, että asia välittyy. Elämässäkään ei sanota suoraan vaan asioita välitetään ilman puhetta. Forsström käsikirjoitti, ohjasi ja leikkasi itse elokuvansa *Silmäterä* (2013), jolloin teoksen kokonaisuus säilyi alusta loppuun hänen käsissään, ja dialogin karsinta mahdollistui luontevasti prosessin kaikissa vaiheissa.

Subdialogi eli aladialogi tarkoittaa asioita, joita ei sanota ääneen. Henkilö voi verhota todelliset tunteensa rivien väleihin: jostakin arkipäiväisestä keskusteleminen voi paljastaa katsojalle esimerkiksi henkilön mielipiteen, epäluottamuksen, ihastumisen tai alistamisen. (Vacklin 2007, 139, 151.) Elokuvan lähikuva paljastaa näyttelijän kasvojen pienetkin ilmeet, hengityksen. Teatterissa saman tunteen välittäminen täytyy tehdä joko ruumiinkielellä tai puheella. Forsströmin (2015a) mukaan hyvä elokuvadialogi onkin usein juuri sellaista, jossa puhutaan jostain muusta kuin mistä on kysymys oikean asian tullessa läpi kasvoilta.

Elokuvan ja dialogin suhdetta pohtiessa on hyvä huomioida, että elokuvan alkutaival oli äänetön. Radiosta syntyneeseen televisioon ääni taas on kuulunut alusta asti (Sihvonen 2015, 112). Dialogin merkityksen televisiodraamassa huomaa edelleen: 2000-luvun laadukkaat, kansainväliset sarjat perustuvat nimenomaan dialogiin. Eri medioiden otta-

essa vaikutteilta toisiltaan elokuvaa käsikirjoittaessa saatetaankin ajautua tv-draamamaiseen jutteluun, vaikka kuva itsessään kertoo usein tarvittavan.

5.4 Lukupiiritoiminta ja lukuharjoitukset tekstin hahmottamisen keinoina

Näytelmäkirjailijoiden yhteisö Teksti järjestää jäsenilleen *lukupiirejä*, joissa kollegat lukevat ääneen kirjailijan usein keskeneräisen näytelmän, jonka jälkeen siitä keskustellaan. Ääneen lukeminen todentaa tekstin kirjoittajalleen. (Snicker 2015.) Tekstin kuuleminen auttaa myös kirjoittajaa itseään hahmottamaan näytelmän dramaturgian ja henkilöt. Kun joku antaa näytelmän henkilölle äänensä, hänen kaarensa erottuu kokonaisuudesta. (Pöyhönen 2015.) Näytelmäkirjailija voi myös olla mukana näyttelijöiden lukuharjoituksissa näytelmän esittävässä teatterissa.

Käsikirjoittaja Jan Forsström (2015b) suosii työskentelytapaa, jossa näyttelijät kokoontuvat käsikirjoituksen ääreen ja lukevat tekstin läpi. Hän myös mahdollisuuksien mukaan taltioi harjoituksia, katsoo kuvattua materiaalia läpi ja muokkaa käsikirjoitusta vielä sen perusteella. Myös Karoliina Lindgrenin elokuvakäsikirjoitus *Armi elää!* luettiin työryhmässä läpi ennen kuvauksia. Lindgrenin (2015) mukaan kirjoittajalle on annettava mahdollisuus parantaa omaa työtään olemalla mukana lukuharjoituksissa. Ääneen lukemisella ja materiaalin kokeilulla on suuri merkitys lopputuloksen kannalta. Siihen pitäisi Forsströmin (2015b) mukaan olla enemmän aikaa.

Lukudraama on kansainvälisesti paljon käytetty tapa tutustua uusiin näytelmiin (Pöyhönen 2015). Kyseessä on näytelmätekstin esitysmuoto, jossa näyttelijät lukevat roolinsa suoraan paperilta usein tuoleilla istuen. Myös parenteseilla on oma lukijansa. Esityksen ei tarvitse tarkoittaa suurta näyttämöä ja isoja elementtejä (Snicker 2015). Tuotannollisesti kevyitä lukudraama-esityksiä kuitenkin työstetään ja harjoitellaan ohjaajan kanssa kuten muitakin esityksiä (Pöyhönen 2015). Lukudraamassa esimerkiksi paperilla haastavan näköiseltä vaikuttava teksti hahmottuu kuulijoille. Tekstin kieli pääsee erityisellä tavalla esiin, ja esimerkiksi parenteesit hahmottavat näytelmän muotoa myös sellaiselle yleisölle, joka ei lue näytelmätekstejä. (Snicker 2015.)

Järjestimme toiveestani lyhytelokuvakäsikirjoitukselleni *Rikas rakas köyhä* lukuharjoituksen yhdessä ohjaajan ja päänäyttelijöiden kanssa. Tekstin lukemisen lomassa tein

omaan versiooni merkintöjä, viivasin repliikkejä yli ja kirjoitin näyttelijöiden lukemisen perusteella uusia. Ohjaaja kertoi omista näkemyksistään, minä joidenkin repliikkien taustoista. Näyttelijät saivat esittää kysymyksiä, toivoa ja ehdottaa muutoksia. Tämä toimi erityisen hyvin juuri tämän käsikirjoituksen kohdalla, sillä kieli on luonnollista, arkipuheen omaista. Oli ilo huomata, että välillä ehdottaessani jonkun keskustelunpätjän poistamista kokonaan, sitä asettuikin puolustamaan joko ohjaaja tai näyttelijä. Yhteisten keskustelujen, oivallusten ja väittelyjenkin kautta päädyimme lopulta muutoksiltaan melko vähäiseen, mutta parhaaseen mahdolliseen kuvauskäsikirjoitukseen, jonka pohjalta ohjaaja toki tuo esiin oman näkemyksensä. Teksti on kuitenkin minun – ja siten luottamuksella koko työryhmän yhteinen.

6 YHTEISELLÄ ASIALLA

6.1 Työparina kollega tai dramaturgi

Johanna Vuoksenmaa (2015) kokee olevansa omien elokuvakäsikirjoitustensa paras ohjaaja, mutta ei välttämättä niiden paras dramaturgi. Jan Forsströmin (2015b) mukaan käsikirjoittajan ammattitaito on nimenomaan dramaturgista taitoa, jota ohjaajalla taas ei välttämättä ole. Vuoksenmaa (2015) kuvaa käsikirjoitusprosessia monivaiheiseksi: ensimmäiset versiot lukee lähipiiri ja sen jälkeen käsikirjoitus kiertää useammalla eri dramaturgilla. Emilia Pöyhönen (2015) kokee, että elokuvan tekemisessä leikkausvaihe on lähimpänä näytelmäkirjailijan dramaturgista työtä. Hän onkin toiminut dramaturgina ohjaaja Miia Tervon dokumentaarisissa elokuvissa *Lumikko* (2009) sekä *Santra ja puhuvat puut* (2013).

Karoliina Lindgrenille (2015) toisten tekstien dramaturgina toimiminen on innostavaa. Kun tekstiä tarkastelee ulkopuolelta, siinä näkee asioita eri tavalla kuin itse kirjoittajana. Vaikka kollegoiden tekstejä lukisi mielellään, on palautteen antaminen silti työtä, josta tulee saada korvaus. Taiteellisessa työssä vapaa-ajan ja työn rajat hämärtyvät helposti. Jan Forsström (2015b) päätyi työskentelemään dramaturgina puolivahingossa. Se alkoi opiskeluaikana Taideteollisessa korkeakoulussa kollegiaalisella käsikirjoitusten kommentoimisella, joka laajentui yhdeksi ammatilliseksi toimenkuvaksi. Forsström ei itse käytä ammattidramaturgia vaan saa palautetta luotetuilta kollegoiltaan ja lähipiiriltään.

Näytelmäkirjailija, dramaturgi Elina Snicker (2015) kertoo työskentelevänsä työparina samalta Teatterikorkeakoulun dramaturgian koulutusohjelman vuosikurssilta valmistuneen näytelmäkirjailija, dramaturgi Heini Junkkaalan kanssa. Työpari nopeuttaa kirjoitustyötä ja auttaa löytämään aiheasta tarpeeksi henkilökohtaisen, tunnistettavan tason, mutta samalla kiinnittämään huomiota siihen, ettei teksti jää liian yksityiseksi, käänny sisäänpäin. Dramaturgi kertoo, mikä kirjoitetussa materiaalissa tai näytelmäversiossa resonoi hänelle, avaa omia havaintojaan tekstistä ja esittää kirjailijalle kysymyksiä. Tapaamiset työparin kanssa eivät ole yksisuuntaisia palautteita vaan keskusteluja. Turunen (2015) kokee, että nimenomaan koulutuksella on ollut suuri painoarvo työpariajattelussa. Dramaturgiopinnoissa on patistettu etsimään henkilöitä, ja joiden kanssa voi keskustella tekstistä ja kirjoittamisesta.

Kirjoittamisen ohjaamisessa ja lukevan dramaturgin työssä on paljon yhtäläisyyksiä. Gröndahl (2014, 41) kuvaa toimimistaan kirjoittamisen ohjaajana havainnoimiseksi, kysymiseksi ja vastaamiseksi. Kirjoittamisen ohjaaja voi kertoa esimerkiksi, mitä tekstistä hänelle välittyi ja kysyä, mitä kirjoittaja sillä haluaisi sanoa. Toiselle ei voi opettaa, miten kirjoittaa, sillä kirjoittaminen on aina sisäsyntyistä, itsestä lähtevää. Koska toista ei voi opettaa olemaan sinä, ei häntä voi myöskään opettaa kirjoittamaan sinuna.

Lukeva dramaturgi ei voi olla kuka tahansa, sillä työskentelytapa edellyttää voimakasta luottamussuhdetta (Snicker 2015). Jos toimii dramaturgina toiselle tuntematta häntä hyvin, palauteskustelut ovat erilaisia. Dramaturgi voi silti kertoa, mitä hän näkee tekstissä sillä hetkellä. Snicker (2015) huomauttaa, että jos näytelmäkirjailijan kieli on yleistä, siitä voi olla dramaturgina vaikea tunnistaa laatua. Snickerille maailma on kielessä.

Pöyhönen (Helminen 2012, 284–285) pitää yhtenä dramaturgin tärkeänä työnkuvana kirjailijan työn todistamista. Kirjailija tekee näkymätöntä ja poissaolevaa työtä suhteessa valmistuvaan esitykseen, mikä voi aiheuttaa muulta työryhmältä jopa aliarvioimista. Tämä pätee myös muihin kirjoittajiin, joiden prosessit voivat viedä jopa vuosia, ilman että mitään näkyvää syntyy (Fagerholm 2014). Dramaturgi puolustaa kirjailijan työtä ja tekee sen todeksi, jakaa kirjailijan pitkäjänteisen prosessin (Helminen Pöyhösen mukaan 2012, 285).

Lindgrenillä (2015) oli *Armi elää!* -elokuvan käsikirjoitustyössä tukenaan kirjallista palautetta antava käsikirjoituskonsultti, monipuolinen elokuvantekijä Olli Soinio. Kirjallinen palaute oli helppo ottaa vastaan, ja vaikka palaute olisikin ollut ristiriidassa käsikirjoittajan oman näkemyksen kanssa, sen pohjalta oli helpompi argumentoida muille. Kirjoittajalla oli tukenaan kirjoittajakollegan sana.

Minulle ole elokuva- ja tv-käsikirjoittamisen opintojeni aikana muodostunut kirjoittajatyöparia. Työryhmät koostuvat yleensä henkilöistä, joilla on kaikilla oma työroolinsa tuotannossa. Olen kuitenkin aktiivisesti hakeutunut käsikirjoittajaopintojen rinnalla erilaisiin kirjoittajayhteisöihin, joissa tekstejä luetaan ja kommentoidaan tekstipajatyypillisesti. Kirjoitettavaa ihmistä ymmärtää parhaiten toinen kirjoittava ihminen.

6.2 Työparina ohjaaja tai tuottaja

Gröndahl (2012, 13) kuvaa samoista asioista kiinnostuneen teatteriohjaajan kanssa työskentelyä nautinnolliseksi, sillä silloin tekijät jakavat yhteisen teoksen maailman, mutta keskittyvät vapaasti omiin työtehtäviinsä toisiinsa luottaen. Erilaisista katsantokannoista syntyy hyvää kitkaa – ohjaaja ei ratkaise näytelmää niin kuin kirjailija olisi sen itse ratkaissut vaan yllättää tämän positiivisesti. Tällaisessa tilanteessa näytelmäkirjailija on vapaa kirjoittamaan esimerkiksi proosamaisia parenteseja tietäen, että ohjaaja etsii niiden ytimelle näyttämöllisen muodon.

Vaikka näytelmä on teos sellaisenaan, voivat esitystulkinnassa tehtävät valinnat johtaa siihen, että esimerkiksi jokin kohtaus jätetään esitystoteutuksesta pois (Pöyhönen 2015). Julkaistu näytelmä ei ole sama asia kuin teatteriesitys, joten kirjoittajan ohjattaessa omaa tekstiään muutoksia voidaan tehdä työryhmän sisällä (Turunen 2015). Jos näytelmäkirjailija ei itse ohjaa tekstiään, on tärkeää, että hän hyväksyy tekstille tehtävät muutokset. Näytelmä ei ole materiaalia, josta voi poistaa mitä vain. Myöskään repliikkien muokkaaminen luontevammiksi ei kuulu asiaan, kun kieli rakentaa teoksen maailmaa. (Pöyhönen 2015.)

Forsströmin (2015b) mukaan parhaat jutut syntyvät niin, että elokuva on käsikirjoittajan ja ohjaajan yhteinen visio. Forsström onkin jakanut käsikirjoitus-creditin ohjaajan kanssa, kun on kokenut, että käsikirjoitus on transkriptio yhteisistä ajatuksista ja maailmasta, vaikka hän itse on tehnyt konkreettisen kirjoitustyön. Myös tällaisessa työskentelytavassa luottamus on keskeistä: käsikirjoittaja ei ole ohjaajan kirjuri, vaan prosessin täytyy olla tasa-arvoinen. Forsströmille (2015a) käsikirjoitus on kehitteillä oleva objekti, jonka työstämiseen kuka tahansa voi antaa hyvän idean. Se ei tarkoita, että kaikki palaute pitäisi ottaa vastaan ja sovittaa omaan työhön. Kun tietää mitä tekee, ei tarvitse kysyä: "Kelpaako?" Forsströmin käsikirjoittaman, ohjaaman ja leikkaaman *Silmäterä* -elokuvan (2013) käsikirjoitusta lukivat ja kommentoivat sekä leikkausversioita näkivät Forsströmin luotetut ohjaajakollegat. Kirjoitusvaiheessa palautetta tulee myös tuottajalta, rahoittajalta ja levittäjiltä. Forsström (2015b) kokee, että koulutuksella on osansa prosessin jakamisessa. Kun on itse opiskellut elokuvanteon kaikkia osa-alueita, tekstin jakaminen työryhmän kanssa on luontevaa.

Koen omaksi voitokseni, että olen löytänyt opiskeluaikani tuottajaparin, johon voin luottaa ja jonka tiedän luottavan minuun. Olemme samanhenkisiä, mutta tarpeeksi erilaisia ihmisiä. Tiedän, että hän lukee käsikirjoitusversion aina kun sen lähetän ja on valmis istumaan kanssani sunnuntai-iltana kahdeksi tunniksi alas keskustelemaan siitä, mitä ajatuksia ja kysymyksiä versio hänessä herätti. Hän antaa tarkkanäköistä palautetta, mutta ei vaadi minua kirjoittamaan elokuvaa niin kuin hän sen tekisi vaan kunnioittaa näkemystäni ja ajatuksiani. Hän pitää itsestään selvyytenä, että osallistun käsikirjoittajan roolissa näyttelijäcastingiin, lukuharjoituksiin ja lyhytelokuvan kuvauksiin. Tuottajaparinini pitää huolta siitä, että saan kirjoitusrauhan enkä kuormitu muilla asioilla. Toki lyhytelokuvan tuotanto minimibudjetilla on tiimityötä alusta loppuun, ja on hyväkin, että roolit sekoittuvat, mutta koska käsikirjoittajan työ painottuu esituotantovaiheeseen eikä ole samalla tavalla näkyvää kuin monen muun työryhmän jäsenen työpanos, kirjoittajalta voidaan vaatia kohtuuttoman paljon. Ei leikkaajankaan tarvitse tulla kuvauksiin apulaisohjaamaan, roudaamaan, vastaamaan cateringista ja rekvisiitasta.

Yli puoli vuotta aktiivisesti työn alla olleen 10-minuuttisen lyhytelokuvakäsikirjoitukseni saatua lehtoridramaturgeilta suuria muutosehdotuksia vielä kuukautta ennen kuvauksia, työparituottajani ja elokuvan ohjaaja sanoivat minulle, että on täysin minun vallassani mitä muutoksia käsikirjoitukseen teen. He luottivat siihen, että minä tiedän, kun käsikirjoitus on valmis. Tällainen luottamus ja yhteistyöhenki on äärimmäisen tärkeää prosessin kannalta. Kun minuun luotetaan kirjoittajana, luotan myös itse lähimpiin työkavereihini. Kun tiedän, että vastuu käsikirjoituksesta on viime kädessä minulla, olen itsekkin avoimempi erilaisille ehdotuksille ja ideoille. Luottamusta nauttien kirjoitin käsikirjoituksen viimeisen version palautetta mielessäni kypsytellen ja siitä itselleni olennaiset kohdat hyödyntäen. Sen jälkeen totesin käsikirjoituksen olevan valmis.

Forsströmin (2015b) mukaan lahjakkaimpien ihmisten on Suomessa vaikea päästä tekemään elokuvaa, sillä tuotannon käynnistäminen vaatii periksi antamattomuutta ja jopa politikointia. Tuotantoprosessissa on monta porttia, joista täytyy mennä läpi. Niinpä tarvitaan tuottajia, jotka luotsaavat taiteilijoita eteenpäin, jotta elokuvia pääsisivät Suomessa tekemään sitkeimpien lisäksi parhaimmat. Näyttelijäharjoituksia ja uudelleen kuvaamista pitäisi hyödyntää enemmän, sillä kysymys ei ole pelkästään rahasta. Nopeuden vaatimuksen sijaan olisi huomioitava, että laatu vaatii aikaa. Taiteellisesti korkealaatuista ja sisällöltään kirkastunutta näytelmää tai käsikirjoitusta ei kirjoiteta kerta-

laakista. Pienetkin muutokset vaikuttavat koko työhön ja saattavat vaatia koko tekstin uudelleenajattelua. Kirjoittajalle on taattava työrauha.

Elokuvakäsikirjoittaja showrunnerina

Forsström (2015b) työstää elokuvakäsikirjoitusta myös kuvan kautta eli kuvattuja ja leikattuja harjoitusmateriaaleja katsomalla ja materiaalin perusteella käsikirjoitusta muokkaamalla. Lukuharjoituksissa saatetaan soittaa elokuvaan ajateltua musiikkia ja kuunnella mikä voisi tunnelmaltaan toimia, mikä mahdollisesti ei. Elokuvan teko on Forsströmille kokonaisvaltainen prosessi, joka ei jää vain paperille.

Forsströmin työskentelyprosessin kuvaus muistuttaa paikoin amerikkalaislähtöistä televisiosarjojen *showrunner-mallia*. Ylen *Syke*-sarjan showrunnerina toiminut käsikirjoittaja Petja Peltomaa (2014, 11) määrittelee tehtävän televisiosarjan kokonaisuuden hallinnoimiseksi. Sen alkuperä on tiivistuotantotahtisissa amerikkalaisissa sarjoissa, joissa ohjaajat vaihtuvat jaksojen välillä ja kokonaisnäkemys sarjasta on tyypillisesti showrunnerina toimivalla käsikirjoittajalla. *Syke*-sarjassa pääohjaaja vastasi sarjan visuaalisesta ilmeestä, mutta Peltomaa (2011, 13) showrunnerina osallistui näyttelijöiden valintaan ja rooleista keskustelemiseen. Hän uudelleenkirjoitti jaksoja ohjaajan toiveesta ja kävi niitä hänen kanssaan yksityiskohtaisesti läpi. Kuvauksiin Peltomaa ei osallistunut, mutta valvoi sen sijaan jälkitöitä ja sarjan maailman jatkuvuutta.

Kaikuja käsikirjoittajan aiempaa suuremmasta roolista varsinaisen käsikirjoitustyö jälkeen antaa Forsströmin haastattelun lisäksi käsikirjoittaja Karoliina Lindgrenin (2015) haastattelu. *Armi elää!* -elokuvaa käsikirjoittaessaan Lindgren kävi keskusteluja muun muassa elokuvan kuvaajan, puvustajan ja lavastajan kanssa sekä osallistui näyttelijöiden lukuharjoituksiin ja elokuvan kuvauksiin siinä määrin, kuin se oli hänelle itselleen mahdollista. Lindgrenin mukaan käsikirjoittajan tietämystä ja ammattitaitoa ei pidä valuttaa hukkaan.

Niin ikään elokuva- ja tv-käsikirjoittaja Mika Ripatin (2009–2010) kirjoittamissa "Kymmenessä käskyssä käsikirjoittajalle" luetaan elokuvakäsikirjoittajan oikeuksiin olla läsnä kaikissa käsikirjoitusta tai tarinaa käsittelevissä palavereissa sekä elokuvan leikkausvaiheessa, sillä leikkaus on nimenomaan käsikirjoituksen rytmin ymmärtämistä, kunnioittamista tai perusteltua muuttamista. Showrunner-mallia sovellettaessa elokuvan tekemiseen on huomioitava, että se edellyttää käsikirjoittajalta, ohjaajalta, tuottajalta ja

taiteelliselta työryhmältä luottamuksellista suhdetta. Elokuvasa itse ohjaava käsikirjoittaja on luonnollisesti showrunner, joka hallitsee kokonaisuuden alusta loppuun asti.

6.3 Kollegiaalinen yhteistyö kirjoittajayhteisöissä

Näytelmäkirjailijayhteisö Teksti perustettiin vuonna 2007 tarpeeseen saada tietoa kentällä toimivista kollegoista. Perustajajäsen ja Tekstin ydinryhmään kuuluva Elina Snicker (2015) kertoo Tekstin perustamisen tarkoituksena olleen suomalaisten näytelmäkirjailijoiden ja dramaturgien yhteen saattaminen, jatkumon ylläpitäminen. Kirjailijoiden ja dramaturgien yhteen kokoamisen jälkeen Teksti on alkanut pyrkiä yhteistyöhön muiden teatterintekijöiden kanssa. Se on kutsunut koolle esimerkiksi teatteriohjaajia ja teatterinjohtajia. Seminaareille ja kohtaamisille, kuten lukupiiritoiminnalle ja kollegiaaliselle yhteistyölle perustuva toiminta on viime vuosina laajentunut muun muassa Kotimaisen näytelmän festivaaliksi ja *Jumalainen näytelmä* -artikkelikokoelmaksi (2012). Valtion näyttämötaidetoimikunta myönsi Tekstille vuonna 2014 näyttämötaiteen valtionpalkinnon perusteluinaan muun muassa suomalaisen näytelmäkirjallisuuden kehittäminen, näytelmäkirjailijan identiteetin tukeminen sekä ammattialan arvostuksen ja näkyvyyden lisääminen. (Taiteen edistämiskeskus 2014.)

Yhteisöllisyyden lisäksi Teksti nostaa esille näytelmäkirjailijoiden ammattiyhdistysasioita (Snicker 2015). Parannettavaa alan rakenteissa riittää yhä: valtionosuusteatterit maksavat kuukausipalkkaa näyttelijöille ja ohjaajille, mutta eivät näytelmäkirjailijoille, jonka tulot koostuvat pääasiassa mahdollisesta tilausmaksusta sekä esitystuottoprosentista (Pöyhönen 2015). Näytelmäkirjailija siis kantaa ainoana riskiä esityksen menestyksestä (Snicker 2015).

Käsikirjoittajien ammatillinen yhteisö Käsikirjoittajien Kilta toimii samankaltaisella periaatteella. Suomalaisille elokuva- ja televisiokäsikirjoittajille tarkoitettuna Käsikirjoittajien Killan puheenjohtaja Karoliina Lindgrenin (2015) mukaan käsikirjoittajien ammatillinen asema sekä yhteistyö ohjaajien ja tuottajien kanssa on parantunut yhteisön toiminnan myötä merkittävästi. Lindgren painottaa yhteisön mahdollistaman kollegiaalisen tuen merkitystä, sillä kirjoittajan työ on yksinäistä ja olemassa olevat verkostot vaikuttavat työllistymiseen.

Teksti ja Käsikirjoittajien Kilta toimivat läheisessä yhteistyössä vuonna 1921 perustetun Suomen Näytelmäkirjailijoiden ja Käsikirjoittajien liiton kanssa (ent. Suomen Näytelmäkirjailijaliitto). Liiton tehtäviksi määritellään muun muassa kulttuuripoliittinen vaikuttaminen, koulutus ja erilaiset tapahtumat, kirjoittajien edunvalvonta, neuvontapalvelut sekä tallennekorvaukset. Lisäksi se myöntää vuosittain Lea-palkinnon parhaasta kotimaisesta näytelmästä sekä Sylvi-palkinnon parhaasta kotimaisesta elokuvakäsikirjoituksesta. (Sunklo.fi.)

Snicker (2015) kuvaa käsillä olevaa teatteri- ja kulttuurialan murrosta turvarakenteiden murtumiseksi. Uudet sukupolvet ovat tuoneet alalle uusia käytäntöjä, kuppikuntaisuuden rikkomista ja keskustelunavauksia. "Me vastaan te" -ajattelun sijaan on pyrittävä luomaan synergiaa ja kokoamaan yhteen jo hyväksi havaittuja käytäntöjä. Kaikkea ei tarvitse keksiä uudestaan. Tällainen toiminta lisää yleisön tietoisuutta esimerkiksi juuri näytelmäkirjailijan ja käsikirjoittajan työstä. Tapahtumat myös lisäävät yhteishenkeä yhteisön sisällä ja kutsuvat uusia ammattilaisia mukaan.

6.4 Teatterin ja elokuvan avoin lähdekoodi

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun dramaturgian professori Katariina Nummisen (2011, 12, 16) mukaan nykyteatteri perustuu *avoimelle lähdekoodille*: hyvien, olemassa olevien tietojen ja metodien kokoamiseen kaikkien käyttöön. Nykyteatteri vaatii avoimuutta omien työtapojen jakamiseen sekä valppautta uusien menetelmien omaksi ottamiseen.

Samankaltaista ajatusmallia on havaittavissa suomalaisen teatterin ja elokuvan kentillä. Teatteri 2.0:n vuonna 2010 perustaneet ohjaaja Saana Lavaste, tuottaja Saara Rautavuoma ja teatteri-ilmaisun ohjaaja Kati Sirén julkaisivat keväällä 2015 teoksen *Avoim näyttämö – Käsikirja teatterin uudistajille*, joka nimensä mukaisesti pyrkii tarjoamaan uusia toimintamalleja teattereille ja teatterintekijöille. Teatteri 2.0:n sivuilla esitellään teoksen sähköinen versio, joka on teatterin toimintaideologian mukaisesti vapaasti luettavissa, sillä tieto ja oivallukset on tehty jaettaviksi (teatterikaksipistenolla.fi).

Elokvantekijä Hannaleena Hauru (2011d, 1–2, 9) puolestaan perusti toukokuussa 2011 yliopistolain ulkopuolisen Helsingin elokuva-akatemia, jonka tarkoitus on antaa kor-

keatasoista, teoriaa ja käytäntöä yhdistävää elokuvaopetusta ja siten edistää kotimaista elokuvakulttuuria. Elokuva-akatemiassa ei ole oppilaita ja opettajia, vaan sen toimintamalli perustuu teoreettisten metodien jatkuvaan, tutkivaan kehittämiseen suhteessa käytännön elokuvatyöhön (Hauru 2011d, 8). Hankkeen tarkoituksena on myös mahdollistaa riippumaton kohtauspaikka ja kommunikaatioväylä elokuvan parissa Suomessa toimiville ihmisille. Yhteistyön on oltava mahdollista taiteilijoiden, tutkijoiden sekä elokuva-taidealalle läheisten toimijoiden kanssa. (Hauru 2011d, 5–6.)

Esimerkiksi taiteilijayhteisö Höyhentämö (ent. Naamio ja Höyhen) sekä esitystaiteen ammattilaisten kollektiivi, muun muassa omaa Esitys-lehteä julkaiseva Todellisuuden tutkimuskeskus (TTK) suosivat läpinäkyvää, raportoivaa, dokumentaarista ja dialogista toimintatapaa taiteen tutkimisessa ja esitysten tekemisessä. Ryhmien toiminta perustuu jatkuvaan analyysiin ja tiedon jakamiseen. (hoyhentamo.fi; todellisuus.fi; Silde & Säkö 2011, 238–239.)

Tekstin taide -tutkimuksen avoin lähdekoodi

Hannaleena Hauru (2011a, 2) kirjoittaa neljästä esseestä koostuvan opinnäytetyönsä tarkoituksena olevan tekemiensä oivallusten jakaminen kollegoiden kanssa. Hän kuvaa opinnäytettään kokeiluksi, jota voi halutessaan hyödyntää tai kehittää eteenpäin. Olen lähestynyt omaa opinnäytetyötäni samanlaisesta näkökulmasta: työ on kunnianhimoinen ja monipolvinen tutkimus näytelmäkirjailijan ja elokuvakäsikirjoittajan työprosesseista ja niihin liittyvistä asioista. Toivon, että työni tavoittaa lukijat, jotka pohtivat samoja asioita tai etsivät uusia tapoja näytelmän tai käsikirjoituksen kirjoittamiseen ja lukemiseen. Tämä työ on tarkoitettu luettavaksi ja eteenpäin jalostettavaksi. Opinnäyte osoittaa myös oppimisen mahdollisuuden tutkimusprosessin kautta. Olen tutkimuksen aikana tehnyt useita, itselleni tärkeitä havaintoja, joista toivon olevan iloa myös muille alasta kiinnostuneille tai ammattilaisille. Työni kokoaa yhteen teoreettista tietoa, näytelmäkirjailijoiden ja käsikirjoittajien haastatteluja, alan seminaareissa kuultuja näkökulmia ja havaintoja sekä omaa pohdintaani näytelmän ja elokuvan kirjoittamisen parista. Siispä myös tämä työ perustuu avoimeen lähdekoodiin.

6.5 Työryhmäkohtaiset kirjoittamisen tavat

Tässä luvussa hahmottelen tämän tutkimusaineiston perusteella jäsenyntyneitä erilaisia tapoja lähestyä näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen kirjoittamista. Jaottelu auttaa ymmärtämään, ettei osana työryhmää toimimista voi yleistää yhden mallin mukaiseksi, vaan taiteellista prosessia parhaiten tukevat toimintatavat on määriteltävä työryhmän sisällä. Kirjoittajan omaa, kirjallista prosessia on kunnioitettava ja hänen niin halutesaan hänelle on annettava mahdollisuus toimia osana työryhmää myös kirjallisen työn ulkopuolella.

A. Työryhmäkirjoittaja

Esitysmateriaali. Kirjoittaja kirjoittaa materiaalia ryhmän sisältä, esimerkiksi näyttelijöiden improvisaatioiden pohjalta.

Elokuvakäsikirjoitus. Käsikirjoitusta kirjoitetaan yhteisesti tietyn taiteellisen työryhmän sisällä. Käsikirjoittaja on kuitenkin varsinainen kirjoittaja.

B. Materiaalin kirjoittaja

Esitysmateriaali. Kirjoittaja kirjoittaa työryhmälle materiaalia suoraan näyttämölle. Teksti ei välttämättä muodosta kirjallista kokonaisuutta vaan koostuu fragmenteista ja sulautuu esitykseen.

Elokuvakäsikirjoitus. Kirjoittajan käsikirjoitukseen suhtaudutaan raakamateriaalina ja sitä muokataan runsaasti. Ohjaaja autoritäärinen.

C. Ainutkertaisen esitystekstin tai käsikirjoituksen kirjoittaja

Esitysteksti. Kirjoittaja tekee yhteistyötä työryhmän ja / tai ohjaajan kanssa. Tekstillä ei välttämättä arvoa itsenäisenä taiteellisena teoksena esityksen ulkopuolella vaan se elää ja kehittyy prosessin myötä ainutkertaisena, toistamattomana.

Elokuvakäsikirjoitus. Kirjoittaja tekee yhteistyötä työryhmän ja / tai ohjaajan kanssa. Tekstillä ei välttämättä arvoa itsenäisenä taiteellisena teoksena esityksen ulkopuolella vaan se elää ja kehittyy prosessin myötä ainutkertaisena, toistamattomana.

D. Itsenäinen kirjoittaja

Näytelmä. Kirjoittaja ei osallistu toteutukseen, mutta voi käydä keskusteluita tekstistä tulevan esityksen ohjaajan kanssa ja olla läsnä lukuharjoituksissa.

Elokuvakäsikirjoitus. Esimerkiksi triangelimalli. Kirjoittaja ei varsinaisesti osallistu elokuvan toteutukseen käsikirjoitusprosessin jälkeen, mutta vastaanottaa palautetta ja kehitysehdotuksia esimerkiksi ohjaajalta, tuottajalta, rahoittajilta jne.

E. Kirjoittaja-ohjaaja-työpari

Näytelmä. Kirjoittaja ja ohjaaja toimivat vuorovaikutteisessa yhteistyössä, esimerkiksi ohjaaja näytelmän dramaturgina.

Elokuvakäsikirjoitus. Kirjoittaja ja ohjaaja toimivat vuorovaikutteisessa yhteistyössä. Ohjaaja voi sopimuksen mukaan jakaa käsikirjoittaja-creditin.

F. Kirjoittajatyöpari tai -ryhmä

Näytelmä. Useampi kirjoittaja, joista joku voi myös ohjata näytelmän.

Elokuvakäsikirjoitus. Useampi kirjoittaja, joista joku voi myös ohjata tai esimerkiksi tuottaa elokuvan.

G. Prosessikirjoittaja

Näytelmä. Kirjoittaja kehittää tekstiään lukuharjoitusten ja / tai muiden työryhmän harjoitusten pohjalta, mutta työryhmän tarkoituksena ei ole tuottaa lisää materiaalia tekstiin tai muokata sitä prosessissa.

Elokuvakäsikirjoitus. Kirjoittaja kehittää tekstiään lukuharjoitusten ja / tai muiden työryhmän kuvaamien otteiden ja niiden leikkausversioiden pohjalta, mutta työryhmän tarkoituksena ei ole tuottaa lisää materiaalia tekstiin tai muokata sitä prosessissa.

H. Näytelmäkirjailija esitysdramaturgina / showrunner-elokuvakäsikirjoittaja

Näytelmä. Kirjoittaja ohjaajan työparina myös harjoituksissa esimerkiksi esitysdramaturgina.

Elokuvakäsikirjoitus. Kirjoittaja mukana näyttelijäcastingissa, työryhmäpalavereissa, rahoittajatapaamisissa, elokuvan kuvauksissa ja mahdollisesti myös leikkausvaiheessa. Tekee dramaturgisia päätöksiä ja vaikuttaa lopputulokseen myös käsikirjoitusprosessin jälkeen.

I. Kirjoittaja ohjaajana

Näytelmä. Kirjoittaja ohjaa oman näytelmänsä.

Elokuvakäsikirjoitus. Kirjoittaja ohjaa oman elokuvansa.

Myös tämä jakohahmotelma on osin keinotekoinen ja limittäinen, mutta pyrkii osoittamaan, ettei teatterin tai elokuvan tekemiseen ylipäättään tulisi suhtautua konventiona, tietynlaisena prosessina, joka viedään läpi samanlaisina toistuvien työvaiheiden kautta. Laadukkaan näyttämö- ja elokuvataiteen luomiseksi työtapoja on pyrittävä sopeuttamaan kunkin työryhmän henkilökohtaisia työprosesseja ja parasta mahdollista yhteistyötä tukevaksi. "Näin on ennenkin tehty" -ajattelutavan sijaan alaa kehitetään näytelmä näytelmältä, esitys esitykseltä, elokuva elokuvalta.

7 POHDINTA

Näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen kirjoittamista yhdistää sama lähtökohta: esitettäväksi tarkoitettavan tekstin kirjoittaminen. Välineestä riippumatta kirjoittamisprosesseihin liittyy materiaalin kerryttämistä ympäröivästä maailmasta havaintoja tekemällä sekä hahmottuvan aihemaaston tutkiminen ja lähestyminen henkilökohtaisesta näkökulmasta, kenties henkilön tai tarinan idun kautta.

Näytelmän kirjoittamisen ja elokuvakäsikirjoittamisen erot alkavat hahmottua välineen tekstiä kohtaan asettamina erityisvaatimuksina ja -mahdollisuuksina. Teatterissa esityksellä on tapahtumallinen, kommunikatiivinen luonne. Toteutusta ei tyypillisesti taltioi- da, vaan se ikään kuin syntyy joka esityksessä uudelleen. Teksti eletään läpi. Elokuva- käsikirjoittajalla on käytössään elokuvakerronnalliset, kuvaukseen ja leikkaukseen liit- tyvät elementit osana dramaturgista maailman luomista. Kuvavirta antaa elokuvan kat- sojalle syyn etsiä syy- ja seuraussuhteita sekä yhdistellä abstraktejakin elementtejä kes- kenään. Elokuvadramaturgiassa on kyse siitä, mitä katsojan halutaan ymmärtävän. Se välittää elokuvan katsojalle paitsi tunnejäljen, myös maailmankuvan.

Juuri ajatusten kirkastuma palautuu elokuvakäsikirjoittajan työhön. Hän määrittää sen, mistä elokuvassa on kyse. Elokuvakäsikirjoittajan työ hahmottuu aineiston perusteella samankaltaisena, kuin esityskäsikirjoittajan tai esitysdramaturgin työ. Kirjoittamisen prosessi on kiinteässä yhteydessä lopputulokseen: elokuvaan. Elokuvakäsikirjoituksella on esteettinen itsenäisyytensä, mutta asema kirjallisuutena vain, jos niin erikseen määri- tellään. Elokuvakäsikirjoituksen kaunokirjalliset elementit löytyvät sen dialogista sekä dramaturgiasta, käsikirjoittajan orkestroimasta maailmasta.

Nykyinäytelmä ja siten myös nykyteatteri hahmottuvat tutkimusaineiston perusteella tutkimusprosesseina, joilla on lupa olla kysyviä ja muodoltaan avoimia. Näytelmää ei sido draamallisuus, vaan se voi koostua hyvin monipuolisista kirjallisista aineksista. Itsenäisen teoksellisen arvon omaaville näytelmille tyypillistä on kulloisenkin univer- sumin rajat määrittelevä kieli. Näytelmä on tilaan sijoittumatonta kirjallisuutta, jolla on kuitenkin myös polte tulla esitetyksi. Tämä ei kuitenkaan ole ainoa tapa kirjoittaa mo- dernaan teatteriin, vaan teksti voi myös olla demokraattinen osa esitystä, yksi materiaa- linlähde.

Näytelmäkirjailijan kirjoittamisprosessi on elokuvakäsikirjoittajan prosessia itsenäisempi tuotannollisista syistä. Elokuvakäsikirjoittajan on usein artikuloitava tekeillä olevasta käsikirjoituksesta ulospäin varhaisessa vaiheessa työryhmän ja rahoituksen kokoamiseksi. Tuotannollisiksi mielletyt välineet, kuten synopsis ja treatment kuuluvat elokuvakäsikirjoittajan dramaturgiseen, tyypillisesti muotolähtöisempään prosessiin. Näytelmäkirjailija voi kirjoittaa teoksensa valmiiksi esimerkiksi apurahajärjestelmän turvin ja vasta sitten tarjota sitä teatterille. Haastatteluaineiston mukaan kaikki kirjoittajat kokivat kollegiaalisen avun ja tekstistä keskustelemisen luotettavien, prosessia ymmärtävien ihmisten kanssa tärkeänä. Ohjaaja voi toimia kirjoittajan työtä tukevana työparina, jos hänellä on dramaturgista ymmärrystä tai ohjaaja ja kirjoittaja jakavat yhteisen maailman perustavanlaatuisesti. Tällöin voidaan ajatella, että elokuvakäsikirjoitus (vrt. esityskäsikirjoitus) on vain dokumentti matkalla yhteiseksi elokuvaksi. Tarkoituksena on tehdä mahdollisimman hyvä elokuva, jolloin käsikirjoitus sulautuu osaksi orgaanista prosessia.

Draaman sivuuttaminen ei ollut tutkimuksen kirjallisen aineiston kannalta aivan yksinkertaista. Siinä, missä jokainen tutkimuksen lähdeos puhui draamasta ja draaman kirjoittamisesta erilaisin painotuksin tai draamaa vastustaen, haastattelumateriaalissa draamaa ei mainittu oikeastaan lainkaan. Näytelmän ja elokuvan kirjoittamisen työskentelytavat tähtäävät maailman jakamiseen, eivät tehokkaimman draamallisen vaikutuksen etsimiseen. Haastatteluaineiston perusteella muoto ja sisältö tukivat toinen toisiaan eikä ollut tarpeen määrittellä, kumpi tulee ensin. Kirjoittamisprosessissa materiaalin tuottaminen ja sen rajaaminen ja valitseminen, dramaturgia, ovat koko ajan läsnä.

On myös huomion arvoista, että kaikille haastatelluille elokuvakäsikirjoittajille ja näytelmäkirjailijoille kieli oli keskeisessä roolissa. Näytelmäkirjailija, teatterintekijä Saara Turunen julkaisi huhtikuussa 2015 esikoisromaaninsa, ja myös käsikirjoittaja, ohjaaja Jan Forsströmin novellikokoelma julkaistaan vuonna 2016. Suhdetta kieleen pitivät erityisen tärkeänä myös näytelmäkirjailija Emilia Pöyhönen, elokuvakäsikirjoittaja Karoliina Lindgren sekä kirjailija, esitysdramaturgi Siri Kolu.

Kirjoittamisprosessia on liki mahdotonta jakaa tarkkarajaisiin osiin, sillä prosessi voi olla kirjoittajalle itselleenkin epäselvä ja jäsentymätön. Intuitio ja dramaturgiset valinnat, materiaalin tutkimien ja luominen sekä sen käsittelemisen yhdessä työparin tai kol-

legan kanssa muodostavat monikentän, jossa näytelmä tai elokuvakäsikirjoitus, esitettäväksi tarkoitettu, esteettisesti itsenäinen taideteos syntyvät. Joillekin kirjoittajille prosessin suojeleminen on tärkeämpää kuin toisille. Kirjoittajien erilaisia työskentelytapoja sekä materiaalin käsittelyä tulisikin kunnioittaa työryhmässä.

Koska näytelmä ja elokuvakäsikirjoitus sisältävät paljon sellaisenaan ääneen puhuttua materiaalia, dialogia, on niiden ääneen luettuina kuuleminen äärimmäisen hyvä työkalu kirjoittajalle. Lukuharjoitukset tarjoavat kirjoittajalle mahdollisuuden seurata henkilöiden kaaria, hahmottaa teoksen kokonaisuutta ja kuulla, miten kieli toimii puhuttuna. Tällaiseen työskentelytapaan täytyy kirjoittajan toiveiden mukaan järjestää aikaa ja resursseja, sillä se voi näkyä suoraan ja kuulua näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen lopputuloksessa. Ei ole sama asia lukea omaa tekstiään itse, sillä sen tulkitsevat lopulta aivan toiset ihmiset omien maailmankatsomustensa, tunteidensa ja persooniensa läpi.

Myös yhteisöllisyys ja työparityöskentely nousivat tärkeiksi elementeiksi kirjoittajan luovan prosessin tukemisessa. Tutkimustuloksena esiin nousi tarve sisällyttää näytelmäkirjailijaa ja käsikirjoittajaa yhä enemmän myös esityksen tai elokuvan tekemiseen sen jälkeen, kun teksti on valmis. Lukuharjoitukset ja muu toteuttava prosessi on kirjoittajalle mahdollisuus paitsi parantaa dialogia ja muokata tekstiä käytännön kokeilujen avulla, myös jakaa ainutlaatuisten havaintojensa avulla luomaansa maailmaa yhä kokonaisvaltaisemmin.

Tutkimus onnistui aiheensa laajuudesta ja moninaisuudesta huolimatta nostamaan esiin kotimaisen näytelmän ja elokuvakäsikirjoituksen kirjoittamisen prosesseille yhteisiä ja eriaikaisia elementtejä. Tutkimuksen luotettavuutta puoltaa laaja kotimainen ja kansainvälinen lähdemateriaali niin kirjallisuuden, seminaarien kuin haastattelujenkin muodossa. Tutkimus tuo erilaisen näkökulman ei-draamalliseen näytelmään. Tutkimustulosten perusteella tekstilähtöisellä teatterilla ei ole draamallisuuden vaatimusta. Elokuvakäsikirjoittamisen työtavat muotoutuvat niin ikään kentällä käsikirjoittajista ja työryhmistä riippuen. Tutkimustuloksista käy ilmi käsikirjoittajan panos lopulliseen elokuvaan. Tuloksien perusteella kollektiivinen elokuvantekoprosessi edellyttää myös käsikirjoittajan mahdollisuutta osallistua elokuvantekoon myös paperin ulkopuolella, osana työryhmää niin halutessaan.

Mahdollisena jatkotutkimusaiheena voidaan nähdä suomalaisen nykyteatterin ja nykyelokuvan tyylikeinojen vertailun ei-tekstilähtöisestä näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa vähälle huomiolle jäivät esitystoteutuksen lisäksi teatterin ja elokuvan äänelliset elementit sekä puhutusta materiaalista rakentuva esitysdramaturgia. Aihepiirin laajuuden ja moniulotteisuuden vuoksi tähän opinnäytteeseen ei sisällynyt taiteellista työtä. Jatkotutkimusaiheena voisi nähdä myös näytelmätekstejä ja elokuvakäsikirjoituksia vertaileva tai tiettyä kirjoitusprosessia analysoiva tutkimus.

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Tampere: SKS.

Aumont J., Bergala A., Marie M. & Vernet M. 1996. Elokuvan estetiikka. Suom. Toiviainen, S. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. Ranskankielinen alkuteos 1994.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Tampere: SKS.

Bacon, H. 2005. Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet. Helsinki: SKS.

Bazin, A. 1990. Elokuvan lajit. Toim. von Bagh, P. Suom. Kinnunen, K. & Toiviainen, S. Helsinki: Love kirjat. Ranskankielisistä artikkeleista toimitettu kokoelma.

Bordwell, D. 1985. Narration in Fiction Film. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bradbury, M. 2008. Zen sanataiteessa. Esseitä luovuudesta. Suom. Seppänen, E. Helsinki: Kansanvalistusseura. Englanninkielinen alkuteos 1990.

Field, S. 2006. The Screenwriter's Workbook. New York: Bantam Dell.

Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H., & Aristoteles. 2012. Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Runousoppi suom. Korhonen, K. & Korhonen, T. Juva: Teos.

Helavuori, H. 2012. Sekametsän lajinmuodostuksesta. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 10–30.

Helén, I. 1990. Peilivirta. Elokuvan poliittinen tiedostamaton. Jyväskylä: Gummerus.

Helminen, T. (toim.) Uusi syntyy hämärässä: Dramaturgin ja kirjailijan dialogista. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 266–285.

Hyytiä, R. 2004. Ennen kuin kamera käy. Hollola: Taideteollinen korkeakoulu.

Idström, T. 2003. Mitä käsikirjoittaminen on? Teoksessa Hirvonen, E. (toim.) Käsikirjoittaminen Helsinki: Art House, 29–54.

Idström, T. 2009. Elokuvakäsikirjoituksen kirjoittaminen. Teoksessa Sundstedt, K. 2009. Kirjoita elokuvaksi. Suom. Paananen, R. Saarijärvi: Kansanvalistusseura. Ruotsinkielinen alkuteos 2005.

Ingarden, R. 1965. Das literarische Kunstwerk. Aufl. Tübingen.

Junkkaala, H. 2012. Perustuu tositapahtumiin. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 132–151.

- Järvikallas, M. 2012. Näyttämöllinen tilanne. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 73–85.
- Kaimio, M. 2008. Draama. Teoksessa Kaimio, M, Oksala, T. & Riikonen, H. K. Antti-kin kirjallisuus ja sen perintö. Helsinki: Gaudeamus, 62– 90.
- Kaurismäki, A. 2003. Esipuhe. Mies vailla menneisyyttä. Elokuvakäsikirjoitus. Vantaa: WSOY.
- Kilpi, M. 2011. Kotimainen näytelmä vuonna 2010. Teatteri-lehti 8/2011, 8–11.
- Kinnunen, A. 1985. Draaman maailma – Villiintynyt puutarha. Helsinki: WSOY.
- Klotz, V. 1978. Geschlossene und offene Form im Drama. 9. Aufl. mit Rückblick und Gebrauchsanweisung. München.
- Koivumäki, M.-R. 2010. The aesthetic independence of the screenplay. Journal of Screenwriting 2 (1), 25–40.
- Krogerus, A. 2007. Kirjoituspöytä ihmisten keskellä. Teoksessa Korhonen, K. & Lahtinen, J. (toim.) Näytöksen paikka. Suomalaisen teatterin vuosi 2007. Keuruu: Like, 64–68.
- Lampela, J. 2003. Fiktioelokuva. Teoksessa Hirvonen, E. (toim.) Käsikirjoittaminen Helsinki: Art House, 57–91.
- Lehmann, H.-T. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suom. Virkkunen, R. Keuruu: Like. Saksankielinen alkuteos 1999.
- Lonka, P. 2011. Lauluja harmaan meren laidalta. Näytelmä.
- Maras, S. 2009. Screenwriting. History, Theory and Practice. London & New York: Wallflower Press.
- McKee, R. 1998. Story. UK: Methuen.
- Mäki, H. I. 2003. Draamaopetus Oriveden Opistossa. Teoksessa Virtanen, R. (toim.) Oriveden uudet opit. 61–78.
- Niemi, M. 2012. Draaman ja proosan eroja kirjailijan näkökulmasta. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 98–107.
- Numminen, K. 2011. Johdanto. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Keuruu: Like, 9–20.
- Numminen, K. 2011. Näyttämön dramaturgia. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Keuruu: Like, 21–56.

- Nyytäjä, O. 1984. Aiheensa näköisestä dramaturgiasta. Teoksessa Rosma, J. (toim.) Elokuvadramaturgian salaisuudet. Hyvinkää: Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja, 151–160.
- Oksala, T. 2008. Antiikin estetiikka, kirjallisuustiede ja tyylikritiikki. Teoksessa Kaimio, M., Oksala, T. & Riikonen, H. K. Antiikin kirjallisuus ja sen perintö. Helsinki: Gaudeamus, 180–188.
- Paananen, R. 2003. Eihän romaanin kirjoittamista voi opettaa. Teoksessa Virtanen, R. (toim.) Oriveden uudet opit. 34–49.
- Peltomaa, P. 2014. Showrunner. AVEK-lehti 2/2014.
- Pohjola, R. 1986. Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka. Teoksessa Palmgren, M.-L. Johdatus kirjallisuustieteeseen. Juva: WSOY, 387–449.
- Porkka, K. 2012. Todellisuksien kirjo: henkilö fiktiossa. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 55–64.
- Pöyhönen, E. 2008a. Kuokkavieraat. Näytelmä. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Pöyhönen, E. 2008b. Leipäjonoballadi. Näytelmä. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Rohmer, R. 1980. Dramaturgiset peruskäsitteet ja draaman historiallinen typologia. Pohjola, R. (toim.) Opetusmoniste. Oulun yliopisto.
- Rohmer, R. 1983. Raportissa Koskiluoma, M. (toim.) Näytelmän rakenne. 1. Teoriajako. Pohjoismaisen teatterikomitean jatkokoulutustilaisuus 1.–12.3.1982. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Rosma, J. 1984. Johdatus elokuvadramaturgiaan. Teoksessa Rosma, J. (toim.) Elokuvadramaturgian salaisuudet. Hyvinkää: Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja, 9–109.
- Ruohonen, L. 2012. Sinne ja takaisin – Matka draaman maailmaan. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 32–43.
- Salminen, P. 2003. Ammatti 07140. Teoksessa Arlander, A. (toim.) Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä. Opiskelijoiden esseitä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sihvonen, J. 2015. Kuva ja media. Teoksessa Heinonen, Y. (toim.) Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen. Turku: Utukirjat, 107–112.
- Sihvonen, J. 2015. Välineen mediafilosofiaa. Teoksessa Heinonen, Y. (toim.) Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen. Turku: Utukirjat, 212–215.
- Silde, M. & Säkö, M. 2011. Nykysteatterin tapahtumapaikat. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) Nykysteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Keuruu: Like, 231–244.

Smiley, S. 2005. *Playwriting – The Structure of Action*. With Norman A. Bert. New Haven & London: Yale University Press.

Sundstedt, K. 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Suom. Paananen, R. Saarijärvi: Kansanvalistusseura. Ruotsinkielinen alkuteos 2005.

Säkö, M. 2012. Irti mitättömästä kielestä. Emilia Pöyhösen haastattelu. *Teatteri&Tanssi+Sirkus* 8/2012, 16–17.

Timonen, T. 2011. *Hell made play – uudesta näytelmästä*. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Keuruu: Like, 166–174.

Turkin, V. 2007. *Dramaturgia kino / Film dramaturgy*. Moscow: VGIK. Venäjänkielinen alkuteos 1938.

Turunen, S. 2007. *Puputyttö*. Näytelmä. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Turunen, S. 2011. *Broken Heart Story*. Näytelmä. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Turunen, S. 2012. Minä materiaalina. Teoksessa Salminen, P. & Snicker, E. (toim.) *Jumalainen näytelmä*. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 116–131.

Vacklin, A, Rosenvall, J. & Nikkinen, A. 2007. *Elokuvan runousoppia – Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Keuruu: Like.

Wandor, M. 2012. *Writing drama*. Teoksessa Morley, D. & Neilsen, P. (toim.) *The Cambridge Companion to Creative Writing*. UK: University Press, Cambridge, 52–66.

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

Wiedemann, Vinca. 2009. *Käsikirjoitus on syleily*. Teoksessa Sundstedt, K. 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Suom. Paananen, R. Saarijärvi: Kansanvalistusseura. Ruotsinkielinen alkuteos 2005.

Wollen, P. 1984. *Godard ja vastaelokuva*. Teoksessa Godard. Varsinais-Suomen Elokuvakeskus.

Sähköiset lähteet:

Gröndahl, J. 2014. *Muodonmuutoksia: erään dramaturgin tähänastinen prosessi*. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/135256/Grondahl_Juho_2014.pdf?sequence=1 Teatterikorkeakoulu: opinnäyte.

Hannula, A. 2014. *Kuinka voi näytelmä?* https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/73777/Hannula_Akseli.pdf?sequence=1 Turun ammattikorkeakoulu: opinnäyte.

- Hartigan, P. 2015. What's the big idea? Suzan-Lori Parks'n haastattelu. *The Writer* 17.3.2015. Luettu 4.4.2015. <http://www.writermag.com/2015/03/17/suzan-lori-parks/>
- Hauru, H. 2011a. Hiihtopäiväkirjallisuus ja elokuva – kohti käytännön ja teorian yhdistämistä. Essee kirjallisessa opinnäytteessä *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*. https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/3647/optika_id_85_hauru_hannaleena_2011.pdf?sequence=1 Aalto-yliopisto: opinnäytetyö.
- Hauru, H. 2011b. Isommat käänteet ja enemmän konfliktia – muutama työkalu elokuvadramaturgian kehittämistä varten. Essee kirjallisessa opinnäytteessä *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*.
- Hauru, H. 2011c. Miksi elokuvantekijän tulisi tietää, mitä tarkoittaa dekonstruktio? Essee kirjallisessa opinnäytteessä *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*.
- Hauru, H. 2011d. Helsingin elokuva-akatemia perustaminen. Liite kirjallisessa opinnäytteessä *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*.
- Hotinen, J.-P. 2009. Hot Spot: Dramaturgia. Luettu 26.4.2015. <http://palvelut.unigrafia.fi/Teak/Teak108/11.html>
- Höyhentämön sivusto. Luettu 2.5.2015. <http://www.hoyhentamo.fi>
- Kajava, M. 2013. Mielen maisemia – näytelmäkirjailijan yksilöllistä poetiikkaa hahmottamassa. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/41663/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201306021870.pdf?sequence=1> Jyväskylän yliopisto: pro gradu.
- Kilpi, M. 2014. Dramaturgin taide. *Teatteri&Tanssi+Sirkus*. Luettu 29.4.2015. <http://www.teatteritanssi.fi/6345-dramaturgin-taide/>
- Kuparinen, S. 2013. Monologisuudesta moniäänisyyteen – Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/39566/Kuparinen_Susanna_2013.pdf?sequence=1 Teatterikorkeakoulu: opinnäytetyö.
- Millard, K. 2010. Arter the typewriter: the screenplay in a digital era. *Journal of Screenwriting* 1 (1), 11–25. <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/josc/2010/00000001/00000001/art00003;jsessionid=rf8asdtiwpc2.alice>
- Lavaste, S. 2015. Teatteriohjaajan puheenvuoro. Teoksessa Lavaste, S, Rautavuoma, S. & Sirén, K. *Käsikirja teatterin uudistajille*. http://issuu.com/teatteri2.0/docs/teatteri2.0_avoin-n_ytt_m_lowre/1,14-57.
- Littlefield, K. 2014. Sarah Treem: On a different path. *The Writer* 28.2.2014. Luettu 31.10.2014. <http://www.writermag.com/2014/02/28/sarah-treem-different-path/>
- Pesonen, P. 2010. Väittäjä edellä. Alkuperäinen teksti ilmestynyt Ylen Kohtaus-sivustolla 2.2.2010. Luettu 19.11.2014. <http://www.suomileffa.fi/blogit/courier-new/vaeittaemae-edellae/>

Pesonen, P. 2011. Tekijän suhde väittämään. Alkuperäinen teksti ilmestynyt Ylen Kohtaus-sivustolla 17.11.2011. Luettu 19.11.2014. <http://www.suomileffa.fi/blogit/courier-new/tekijaen-suhde-vaettaemaean/>

Pesonen, P. 2014. Käsikirjoituksen professori Iiro Küttner. 3.2.2014. Luettu 29.4.2015. <http://www.suomileffa.fi/blogit/courier-new/kaesikirjoituksen-professori-iiro-kuettner/>

Ripatti, M. 2009–2010. Kymmenen käskyä käsikirjoittajalle. Käsikirjoittajien Kilta. Luettu 3.5.2015. <http://www.kkilta.fi/sopimukset/>

Ruuskanen, A. 2008. Yksinäinen ratsastaja sosialisoi. Teatteri&Tanssi+Sirkus. Luettu 5.5.2015. <http://www.teatteritanssi.fi/368-yksinainen-ratsastaja-sosiaalistui/>

Siltanen, J. 2012. Artikkelissa Himma, H. Kansainvälinen naisnäytelmäkirjailijafestivaali saapui pohjoiseen. Teatterikorkea-lehti 2/2012. <http://www.teatterikorkealehti.fi/component/content/article/48-teatterikorkea-2-2012/uutiset/153-8-kansainvalinen-naisnaityelmakirjailijoiden-festivaali-saapui-pohjoiseen.html>

Suomen Kansallisteatterin sivusto. Luettu 8.5.2015. <http://www.kansallisteatteri.fi>

Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry:n sivusto. Luettu 30.3.2015. <http://www.sunklo.fi>

Syrjäkari, H. 2014. Maailman Epäluotettavuudesta. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/144241/Syrjakari_Heidi_2014.pdf?sequence=1 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu:opinnäyte.

Taiteen edistämiskeskus. 2014. Näytelmäkirjailijayhteisö Teksti sai näyttämötaiteen valtionpalkinnon. 4.11.2014. Luettu 11.5.2015. <http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/524582>

Teatteri 2.0:n sivusto. Luettu 8.5.2015. <http://teatterikaksipistenolla.fi>

Todellisuuden tutkimuskeskuksen sivusto. Luettu 8.5.2015. <http://www.todellisuus.fi>

Yle. 2011. Heini Junkkaalan haastattelu. Ylen aamutv 9.3.2011. Katsottu 3.2.2015. <http://areena.yle.fi/tv/1294940>

Yle Puhe. 2014. Taiteilijaelämää. Laura Ruohosen haastattelu. 6.3.2014. Kuunneltu 4.4.2015. <http://areena.yle.fi/radio/2197666>

Painamattomat lähteet:

Armi elää! 2015. Käsikirjoitus: Karoliina Lindgren. Ohjaus: Jörn Donner. Tuotanto: Bufo.

Fagerholm, M. kirjailija. 2014. Luento 18.11.2014. Sampolan kirjasto. Tampere.

Forsström, J. (2015a), Lehtola, J., Mantila, A. & Vuoksenmaa, J. 2015. Käsikirjoittaja ohjaajana –seminaari 5.3.2015. Script Tampere, Tampere Filmfestival.

- Forsström, J. käsikirjoittaja, dramaturgi, ohjaaja. 2015b. Haastattelu 8.4.2015. Haastattelija Airisniemi, M. Litteroitu. Helsinki.
- Hakalahti, N. kirjailija, kirjoittajakouluttaja. 2014. Luentomuistiinpanot. Syyslukukausi 2014. Tampere: Viita-akatemia.
- Hurme, J. ohjaaja, kirjailija. 2015. Alustus. Dialogissa elokuvan kanssa - keskustelutilaisuus arkkitehti Juhani Pallasmaan kanssa 5.3.2015. Elokuvasvatusverkosto, Tampere Film Festival.
- Idström, T. dramaturgi, käsikirjoittaja. 2015. Sylvi-palkinnonjakopuhe 6.3.2015. Script Tampere, Tampere Filmfestival.
- Kolu, S. kirjailija, kouluttaja, esitysdramaturgi. 2015a. Luentomateriaali ja luennot. 7.3.–28.3.2015. Tampere: Turun avoin yliopisto, Draaman kirjoittaminen.
- Kolu, S. 2015b. Haastattelu 28.3.2015. Haastattelija Airisniemi, M. Tampere.
- Lindgren, K. käsikirjoittaja. 2015. Haastattelu 9.4.2015. Haastattelija Airisniemi, M. Litteroitu. Helsinki.
- Lukkarila, P. kirjailija, kirjoittamisen ohjaaja. 2014. Luentomuistiinpanot 2014. Tampere: Pirkanmaan työväenopisto, Sana eläväksi -kurssi.
- Pallasmaa, J. arkkitehti. 2015. Alustus. Dialogissa elokuvan kanssa -keskustelutilaisuus 5.3.2015. Elokuvasvatusverkosto, Tampere Film Festival.
- Pöyhönen, E. näytelmäkirjailija, dramaturgi. 2015. Haastattelu 16.4.2015. Haastattelija Airisniemi, M. Litteroitu. Helsinki.
- Q-teatteri. 2015. Jotain toista – henkilökohtaisen halun näyttämö. Teatteriesitys. Ohjaus ja teksti Sarkola, M. Dramaturgeina Junkkaala, H. & Himma, H.
- Ruotsala, M. elokuvaohjaaja. 2012. Tekstistä kuvaksi. Luento. 3.12.2012. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu, Fiktion käsikirjoittaminen -kurssi.
- Silmäterä. 2013. Käsikirjoitus ja ohjaus: Jan Forsström. Tuotanto: Making Movies.
- Snicker, E. näytelmäkirjailija, dramaturgi. 2015. Haastattelu 8.4.2015. Haastattelija Airisniemi, M. Litteroitu. Hämeenlinna.
- Turunen, S. kirjailija, näytelmäkirjailija. 2015. Haastattelu 9.4.2015. Haastattelija Airisniemi, M. Litteroitu. Helsinki.
- Valkama, S. tuottaja, ohjaaja-dramaturgi. 2015. Luento 17.3.2015. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu, Kuunnelman käsikirjoittaminen ja ennakkotuotanto -kurssi.
- Westerberg, P. näytelmäkirjailija, käsikirjoittaja, ohjaaja. 2009. Luentomuistiinpanot. Kustannusosakeyhtiö Avaimen käsikirjoituskurssi 20.8.2009. Helsinki.