NÄKÖKULMIA HENKILÖN TAHDON SUUNNAN KONKRETIAAN

- esitettäväksi kirjoittamisen ydin, dramaturginen elementti ja Stanislavskin vaikutus

Taiteen maisterin opinnäytetyö

Katri Myllyniemi

Elokuva- ja tv-käsikirjoituksen pääaine

Elokuva- ja tv-käsikirjoituksen maisteriohjelma

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos, Aalto-yliopisto

18.12.2019

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Aalto-yliopisto, PL 11000, 00076 AALTO
www.aalto.fi

Taiteen maisterin opinnäytteen tiivistelmä

Tekijä Katri Myllyniemi

Työn nimi Näkökulmia henkilön tahdon suunnan konkretiaan: esitettäväksi kirjoittamisen ydin, dramaturginen elementti ja Stanislavskin vaikutus

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuva- ja tv-käsikirjoituksen maisteriohjelma

Vuosi 2019 **Sivumäärä** 29+4 **Kieli** suomi

Tiivistelmä

Tämä opinnäytetyö tutki henkilön tahdon suunnan ja päämäärän konkretiaa käsikirjoittajan työssä. Henkilön tahdon suunta ja päämäärä ovat ajatuksena niin yksinkertaisia, että siitä helposti päätellään, että myös niiden käsikirjoittaminen olisi helppoa ja luontaista. Fiktiivisellä roolihenkilöllä voi olla vain yksi tahdon suunta ja päämäärä kerrallaan. Toisin kuin oikeilla ihmisillä, jotka haluavat monta asiaa yhtä aikaa ja jotka eivät tiedä mitä haluavat tai tavoittelevat saavuttamatonta. Tutkielma pyrki kyseenalaistamaan tahdon suunnan ja päämäärän yksinkertaisuuden käsikirjoittajan kirjoitusprosessin näkökulmasta.

Tutkielma kysyi minkälaisia konkreettisia työkaluja käsikirjoittaja voi käyttää soveltamalla *esitettäväksi kirjoittamisen, dramaturgisen lähestymistavan ja Konstantin Stanislavskin näyttelijämetodin* menetelmiä henkilön tahdon suunnan ja päämäärän määrittelyssä. Työn tavoitteena oli pyrkiä kertomaan minkälaisia nämä menetelmät ovat, mikä on niiden tausta ja miten olen itse oppinut hyödyntämään niitä. Stanislavskin ajattelu ja erityisesti hänen luomansa tehtävä ovat vaikuttaneet suuresti siihen, minkälaiseksi henkilön päämäärä on muodostunut käsikirjoittamisen käytännössä. Työ tarkastelee menetelmiä puhtaasti käsikirjoittajan näkökulmasta.

Tulokset osoittavat, että käsikirjoittaminen on esitettäväksi kirjoittamista. Sen kautta henkilön tahdon suunnan ja esteiden kirjoittaminen esitettäväksi nousee käsikirjoittamisen keskiöön. Käsikirjoittaja luo esityksen dramaturgisin keinoin. Päähenkilön aktiivisuudesta tai ulkoisen päämäärän ja sisäisen tarpeen suhteesta riippumatta käsikirjoittajan tulee hallita ne dramaturgisina elementteinä ja tehdä valintoja niiden suhteen. Henkilön tahdon suunta ja päämäärä eivät ole yksiselitteinen sääntö tai kikka, vaan sen orkestraatiolla on loputon määrä mahdollisuuksia. Niiden käyttö muuttuu ja kehittyy koko ajan dramaturgian tavoin, vaikka perusajatus pysyy samana. Päämäärän käyttö vaikuttaa käsikirjoitusprosessiin riippuen siitä, milloin ja millä tavoin se otetaan käyttöön ja työskennelläänkö ulkoisesta vai sisäisestä päämäärästä käsin. Stanislavskin metodi ja hänen luomansa tehtävä antavat käytännön työkaluja siihen, millä eri tasoilla ja tavoilla tahdon suunnan ja päämäärän kanssa voi työskennellä siten, että päämäärä tulee aktiivisemmaksi ja selkeämmäksi tuottaen myös käsikirjoittajan työssä enemmän ja erilaista materiaalia. Lattialla tehtävät kohtausharjoitukset ovat samankaltainen hyvin käytännöllinen tapa käsikirjoittajalle opiskella draaman dramaturgiaa ja erityisesti tahdon suuntaa ja päämäärää käytännössä.

Tuloksia voi soveltaa käsikirjoituksen opetuksessa: lattiadramaturgian tai Stanislavskin metodin käyttö osana opetusta voi antaa uusia tapoja ymmärtää tahdon suuntaa ja päämäärää sekä tuoda uusia työkaluja. Yleisesti käsikirjoittajalle työn tulokset ehdottavat, että kaikkia dramaturgisia elementtejä voi lähestyä henkilön tahdon suunnan ja esitettäväksi kirjoittamisen kautta.

Avainsanat henkilön tahdon suunta, päämäärä, tarve, esitettäväksi kirjoittaminen, Konstantin Stanislavski, dramaturgia, dramaturginen elementti

Aalto University
School of Arts, Design
and Architecture

Aalto University, P.O. BOX 31000, 00076 AALTO
www.aalto.fi

Master of Arts thesis abstract

Author Katri Myllyniemi

Title of thesis Viewpoints for the use of character goal in screenwriting: writing for performance, the dramaturgical element and Stanislavsky's influence

Department Department of Film, Television and Scenography

Degree programme Master's Programme in Film and Television - Screenwriting

Year 2019 **Number of pages** 29+4 **Language** Finnish

Abstract

This thesis explored the use of character goal in the screenwriter‘s practical work. As an idea, character goal is so simplistic one would assume writing it would also be a straightforward process. A fictional character can only have one goal at a time, as opposed to real people who may want many things at the same time, are not even aware of their aspirations, or want unachievable things. This thesis investigates the character goal through the screenwriter's writing process and argues that it is a complex element to elaborate.

The thesis explored the concrete tools a screenwriter can use by applying the methods of *writing for performance, the dramaturgical approach, and Konstantin Stanislavsky's acting method* in defining the character goal. The aim was to explain these methods, their background and my personal learning experinces through them. Stanislavsky's thinking, and especially the task he created, has greatly influenced the development of the character goal, want and need in the practice of screenwriting. This work examines the methods purely from the screenwriter´s perspective.

The results show that screenwriting can be seen as a method of writing for performance. Through this, writing the character goals and obstacles are in the core of screenwriting. The screenwriter uses dramaturgy to create the performance. Regardless of the protagonist's level of activity or the relationship between an external goal and internal need, the screenwriter should master them as dramaturgical elements and make choices about them. The character goal is not an unequivocal rule or a gimmick, rather its orchestration has endless possibilities. Like dramaturgy itself, the use of character goal changes and evolves all the time, although the basic idea remains the same. Character goal influences the scriptwriting process, depending on when and how it is implemented, and whether you work through the character’s external or internal need. Stanislavsky's method and the task provide practical tools to the character goal, making the goal more active, clear and thus producing more abundant material for the screenwriter. Scene exercises done on the floor provide the screenwriter with a similar and very practical way to study dramaturgy of drama, and especially the character goal.

The results can be applied to screenwriting studies: the learnings through Stanislavsky method are very similar to working with a director and actors on the floor, and both can provide insights and new approaches to writing the character goal. For a screenwriter, the general results suggest that all dramaturgical elements can be approached through the character goal and through the method of writing for performance.

Keywords Character goal, want, need, task, Konstantin Stanislavski, dramaturgy, writing for performance

Sisällysluettelo

1. Johdanto....3
1.1 Tutkimuskysymys ja rajaus....5
1.2 Henkilön tahdon suunta -termin käytöstä....6
2. Henkilön tahdon suunta esitettäväksi kirjoittamisen ytimessä....7
3. Henkilön tahdon suunta ja päämäärä dramaturgisina elementteinä....11
3.1 Dramaturginen lähestymistapa....11
3.2 Henkilön tahdon suunta....14
4. Stanislavskin vaikutus henkilön tahdon suuntaan ja päämäärään....18
4.1 Stanislavskin maihinnousu Hollywoodiin....19
4.2 Sisäinen, ulkoinen ja piilotettu toiminta....21
4.3 Tehtävä....24
5. Johtopäätökset....27
Liitteet....30
Lähdeluettelo....31

1. Johdanto

Tämä opinnäytetyö on tutkimusmatka henkilön tahdon suunnan ja päämäärän konkretiaan. Henkilön tahdon suunta ja päämäärä ovat ajatuksena niin yksinkertaisia, että siitä helposti päätellään, että myös niiden käsikirjoittaminen olisi helppoa ja luontevaa. Työni pyrkii kyseenalaistamaan tämän väitteen käsikirjoittajan kirjoitusprosessin näkökulmasta. Tutkin minkälaisia konkreettisia työkaluja käsikirjoittaja voi käyttää soveltamalla *esitettäväksi kirjoittamisen*, *dramaturgisen lähestymistavan* ja *Konstantin Stanislavskin näyttelijämetodin* menetelmiä henkilön tahdon suunnan ja päämäärän määrittelyssä? Stanislavskin ajattelu ja erityisesti hänen luomansa *tehtävä* ovat vaikuttaneet suuresti siihen, minkälaiseksi henkilön päämäärä on muodostunut käsikirjoittamisen käytännössä. Opinnäytetyöni pyrkii kertomaan, minkälaisia nämä menetelmät ovat, mikä on niiden tausta ja miten olen itse oppinut hyödyntämään niitä.

Luvussa kaksi pohdin henkilön päämäärän ja tahdon suunnan konkretiaa esitettäväksi kirjoittamisen kautta. Valitsin tämän näkökulman kahdesta syystä. Ensinnäkin se sanoittaa viimeisen parin vuoden aikana syntyneitä oivalluksiani. Vaikka havaintoni koskevat käsikirjoittamista, ne syntyivät kohtausharjoitteita tehdessä dramaturgian ja ohjauksen kursseilla – siis esiintyjän tai esiintyjää ohjaavan roolissa. Toiseksi, se on vastannut parhaiten kysymykseen siitä, mitä käsikirjoittajana oikeastaan teen. Olen pohtinut, onko käsikirjoittaja itsenäisen teoksen luonut taiteilija, rakennuspiirustusten tai suunnitelman laatija vai ehkä jonkun vajaan kokonaisuuden luoja, jonka vasta muut puhaltavat täyteen loistoonsa. Näistä mikään ei ole antanut vastausta kysymykseen, mikä on ammattini ydin. Esitettäväksi kirjoittaminen suuntaa katseeni itse tekoon, käsikirjoittamiseen, aktiiviseen sisäiseen ja ulkoiseen toimintaan jotakin kohden, kohti esitystä. Voin samalla ajatella, että kirjoitan tekstiä, jolla on itsenäisen kirjallisen teoksen arvo, mutta jonka elinehto on sen esitettävyys. Tässä luvussa pohdin, voiko käsikirjoittamista ajatella esitettäväksi kirjoittamisena: voiko elokuvaa nähdä esityksenä, ketkä siinä esiintyvät ja kenelle, ja mikä suhde käsikirjoittamisella on draamatekstiin. Lopuksi tutkin, miksi juuri henkilön tahdon suunta ja

päämäärä ovat esitettäväksi kirjoittamisen – ja käsikirjoittamisen ydin – ja mitä se käytännössä tarkoittaa.

Käsikirjoittajalle henkilön tahdon suunta ja päämäärä on dramaturginen elementti, jota voi säädellä, annostella ja käyttää eri tavoin. Luvussa kolme pohdin, mitä dramaturginen lähestymistapa ja henkilön tahdon suunta ja päämäärä dramaturgisina käsikirjoittajan elementteinä ovat. Koska joka ikinen käsikirjoitusopas on tehnyt oman lähes samansisältöisen tulkintansa henkilön tahdon suunnasta ja päämäärästä, ja tutkijat ovat antaneet asiaan oman panoksensa, tarkoituksena ei ole kerrata kaikkea, mitä henkilön tahdon suunnasta on sanottu. Yritän käsikirjoittajan näkökulmasta määritellä mikä yleinen käsitys henkilön tahdon suunnasta ja päämäärästä on. Pohdin myös sitä, mitä dramaturgian opiskelu lattialla tarkoittaa ja omia havaintojani siitä.

Luvussa neljä pohdin, mitä konkreettista voimme oppia henkilön tahdon suunnasta ja päämäärästä Konstantin Stanislavskin (1863-1938) näyttelijämetodin ja ajatusten kautta. Monet Stanislavskin metodin ajatukset ja tekniikat ovat levinneet myös käsikirjoittamisen käytäntöihin niin teatterissa, televisiossa kuin elokuvissakin, vaikka harva tiedostaa niiden alkuperää (Chadderton, 2008, 56-57). Yksi näistä on Stanislavskin luoma tehtävä ja sen vaikutus käsikirjoittamisen käytäntöön ja henkilön päämäärän kehitykseen (Koivumäki, 2016, 77). Valitsin tämän näkökulman, koska se tuntui yhdistävän ajatukseni esitettäväksi kirjoittamisesta sekä henkilön tahdon suunnasta ja päämäärästä dramaturgisena elementtinä. Stanislavski on ikään kuin kadonnut linkki – myös historiallisesti. Stanislavskin ajatukset ovat puhutelleet minua nimenomaan käsikirjoittajana.Hän tavallaan kertaa perusasioita, mutta monissa kohtaa näyttelijäntyön tulokulma on itselleni paljon ymmärrettävämpää käsikirjoitusoppia kuin käsikirjoitusoppaissa. Itselleni tärkeimmäksi nousee Stanislavskin ajatukset jatkuvasta liikkeestä jotakin kohti, mikä on tietysti draaman perusasioita. Kiinnostavaa on myös, kuinka tämä liike ”käyttäytyy” sisäisesti ja ulkoisesti ja miten sitä konkretisoidaan toiminnan tasolle mielikuvitusta aktivoimalla. Tämähän on sitä, mitä me käsikirjoittajat teemme: roolihenkilön sisäisten ja ulkoisten pyrkimysten kertomista toiminnan kautta, esitettävässä muodossa. Käyn luvussa läpi Stanislavskin metodin historiaa ja miksi metodilla on ollut niin suuri vaikutus juuri elokuvanäyttelemiseen ja sitä kautta myös käsikirjoittamiseen. Sen jälkeen pohdin, mitä Stanislavskin ajatuksista sisäisestä, ulkoisesta ja piilotetusta tahdon suunnasta ja hänen luomastaan tehtävästä voimme ammentaa käsikirjoittamisen käytäntöön.

Loppupäätelmissä, luvussa viisi, pohdin, minkälaisia konkreettisia ajattelutapoja ja työkaluja olen löytänyt henkilön tahdon suunnan ja päämäärän käsikirjoittamiseen näiden kolmen menetelmän kautta.

1.1 Tutkimuskysymys ja rajaus

Opinnäytetyöni tutkimuskysymys on:

Minkälaisia konkreettisia työkaluja käsikirjoittaja voi käyttää soveltamalla esitettäväksi kirjoittamisen, dramaturgisen lähestymistavan ja Konstantin Stanislavskin näyttelijämetodin menetelmiä henkilön tahdon suunnan ja päämäärän määrittelyssä?

Opinnäytetyöni pyrkii kertomaan, minkälaisia nämä menetelmät ovat, mikä on niiden tausta ja miten olen itse oppinut hyödyntämään niitä. Minkälaisia ovat keinot henkilön tahdon suunnan ja päämäärän rakentamisessa?

Esitettäväksi kirjoittaminen edustaa yleisintä tasoa. Vaikka luvussa pohditaan, voiko käsikirjoittamista ajatella esitettäväksi kirjoittamisena, käsitellään tässä luvussa tutkimuskysymystä laajimmin ja nimenomaan draaman perusteiden tasolla. Toinen näkökulma, jossa henkilön tahdon suuntaa ja päämäärää tutkitaan dramaturgisen lähestymistavan kautta ja dramaturgisena elementtinä, edustaa käsikirjoittamisen käytäntöä ja doxaa: näin meille opetetaan, näin siitä kirjoitamme, tämä on käsikirjoittamisen käytäntö. Kolmas näkökulma on Stanislavskin vaikutuksen kaksisuuntaisuus: Toisaalta, se edustaa historiallista linkkiä henkilön tahdon suunnan ja päämäärän dramaturgisten elementtien ja Stanislavskin metodin välillä. Voimme tutkia, miten henkilön tahdon suunta ja päämäärä ovat muotoutuneet Stanislavskin vaikutuksen johdosta sellaiseksi kuin dramaturgia-luvussa on esitetty. Voimme myös miettiä, mitä voimme oppia ottamalla muutaman askeleen taaksepäin tutkimalla tätä metodia itsessään. Toisaalta esitettäväksi kirjoittamisen ja Stanislavskin metodin välille myös muodostuu linkki: mikä ja miten on esitettävissä ja voidaanko ajatella, että käsikirjoittajan ja näyttelijän esitettävyys on niin yhtäläistä, että Stanislavskin metodia tutkimalla voidaan lausua jotain konkreettista myös käsikirjoittamisesta.

Opinnäytetyön olisi voinut myös rajata koskemaan vain yhtä näistä näkökulmista. Mielestäni nimenomaan nämä kolme toisiaan selittävää ja peilaavaa näkökulmaa kuitenkin antavat parhaan lähtökohdan tutkimuskysymykseen vastaamiseen ja mahdollistavat myös jonkinlaisen synteesin muodostamisen.

Stanislavskin metodin osalta on hyvä korostaa, että tarkoitus ei ole kertoa mitään näyttelemisestä tai ohjaamisesta. En ole näyttelijä enkä ole opiskellut näyttelemistä tarpeeksi sanoakseni siitä mitään. Stanislavskin metodin tutkiminen antaa mahdollisuuden verrata näyttelijän ja käsikirjoittajan prosesseja, tämän hyvin rajatun, stanislavskilaisen ikkunan kautta. Käsittelen vain pieniä osia Stanislavskin metodista ja käsittelen niitä vain omasta, käsikirjoittajan näkökulmastani. Tämä voi joskus tarkoittaa, että minulle käsikirjoittajana jokin ajatus tarkoittaa eri asiaa tai katson sitä täysin eri käyttötarkoituksesta kuin näyttelijä katsoisi. En myöskään aseta Stanislavskin metodia näyttelijäntaiteen perinteeseen tai ota mitään kantaa siihen käsikirjoittamisen havaintojen ulkopuolella.

1.2 Henkilön tahdon suunta -termin käytöstä

Selvyyden vuoksi ja toistoa välttääkseni, käytän opinnäytetyössäni tästä eteenpäin ainoastaan termiä tahdon suunta, ellei konteksti tarvitse sen tarkempaa määrittelyä. Tässä opinnäytetyössä tahdon suunnalla viitataan kaikkiin termeihin, jotka tarkoittavat henkilön suunnattua toimintaa jotakin kohti ja päämäärää jollakin tasolla. Tällaisia suomenkielisiä termejä ovat esimerkiksi henkilön tahdon suunta, toiminnan suunta, päämäärä, tarve ja intentio. Englanniksi vastaavia termejä ovat esimerkiksi want, goal, need, objective.

Tämä opinnäytetyö tarkastelee yleisesti tahdon suuntaa draaman pakollisena peruselementtinä, ei vain jonkin tietyn draamallisen yksikön, kuten kohtauksen tai koko elokuvan puitteissa. Käytännössä tätä asiaa kuitenkin eritellään ja avataan luvussa ”3.2 Tahdon suunta”. Opinnäytetyössä puhutaan erikseen päämäärästä ja tarpeesta, sisäisestä ja ulkoisesta tai fyysisestä ja psykologisesta, kun se on oleellista.

2. Henkilön tahdon suunta esitettäväksi kirjoittamisen ytimessä

Tutkin tahdon suuntaa ja päämäärää ensimmäiseksi esitettäväksi kirjoittamisen näkökulmasta. Termi on Teatterikorkeakoulun dramaturgian lehtorin Jusa Peltoniemen artikkelista *Esitettäväksi kirjoittaminen – Kommunikointia itseilmaisun sijaan* (2018). Esitettäväksi kirjoittaminen tiivistää hienosti draamatekstin tarkoituksen: kirjoittaja tuottaa tekstiä tiettyä tarkoitusta, sen esittämistä, varten – esitettävyys on sen elinehto (Heinonen, T. Reitala, H., 2012, 148; Peltoniemi, 2018, 69).

Aalto-yliopiston elokuva- ja tv-käsikirjotuksen lehtori Marja-Riitta Koivumäen mukaan elokuvaa ei perinteisesti nähdä esityksenä tai osana esittäviä taiteita. Sana esitys, ja erityisesti englanninkielinen vastine ”performance”, yhdistetään yleisimmin teatteriin. Esittävistä taiteista elokuvan erottaa yleisön, vuorovaikutuksen, live-esityksen ja näyttämön puute. Koivumäki kuitenkin korostaa väitöskirjassaan elokuvan ”esityksellistä” luonnetta: se on tekijöidensä luoma kokonaisuus, jonka katsoja kokee. Niin kuin esittävissä taiteissa, niin elokuvassakin, se suunnitellaan, ohjataan ja esitetään. Esityksen suunnittelijan, oli hän sitten elokuvakäsikirjoittaja, näytelmäkirjailija tai säveltäjä, täytyy tuoda visionsa oman taiteenalansa käyttämässä formaatissa niin, että esitys on sen perusteella ymmärrettävissä ja toteutettavissa. Ainoana erona muihin esittäviin taiteisiin on se, että elokuvan esitys nähdään toteutuvan kameralle. Esiintyjinä ei nähdä vain näyttelijöitä, vaan koko kuvausryhmä, joka kuvaushetkenä luo esityksen kameralle. (Koivumäki, 2010, 27-28.) Tätä kameran katsojaa varten tallentamaa esitysmuotoa voidaan kutsua välitetyksi muodoksi (Genz, 2013, 8), mutta Koivumäki lisää esiintyjiin myös kaikki elokuvan jälkityövaiheeseen osallistuvat, kuten leikkaajan ja äänisuunnittelijan (2016, 64). Elokuvakäsikirjoitus on siis elokuvallisen esityksen suunnitelma, joka tehdään katsojan koettavaksi valmiin elokuvan muodossa, sanoo Koivumäki (2010, 28-29). Elokuva voidaan siis nähdä esityksenä tai ainakin voidaan ajatella, että sillä on esityksellinen luonne.

Termin esitettäväksi kirjoittaminen käyttö käsikirjoittamisesta nostaa esiin myös toisen kysymyksen: missä määrin käsikirjoittamista voi pitää draaman kirjoittamisena ja miltä osin käsikirjoittaminen pohjaa draaman perinteeseen? Tätä voi ensinnäkin lähestyä Peltoniemen

esimerkin mukaan vertaamalla draaman ja kirjallisuuden mimesista (2018, 74), ja miettiä, päteekö sama käsikirjoitukseen. Ihmisille mimeettinen kyky on synnynnäistä. Lapsen leikkiminen ja kyky oppia katsomalla muita ja matkimalla on mimeettistä. Kun joku tapahtuma kerrotaan, näytellään, esitetään, tanssitaan, lauletaan tai esitellään meille kuvataiteen keinoin, voimme kuvitella sen ”sielumme silmin”. Se, miten koemme taiteen, mitä ajattelemme jonkun veistoksen esittävän tai kuvaavan jotain tapahtumaa, tai miten kuvittelemme näyttelijän olevan joku muu, on mimeettistä. (Kivimäki & Korhonen, 2012, 12.)

Proosassa mimesis tapahtuu kokonaan lukijan pään sisällä, hänen omassa mielikuvituksessa, ja jää siihen – pysähtyy, piste. Draamatekstin lukija eläytyy tekstiin, mutta samalla hän kuitenkin tiedostaa, että teksti on kirjoitettu esittämistä varten. Draaman liike jatkuu näyttämöä kohti ja lopulta esitykseksi saakka. (Peltoniemi, 2018, 74.) Samalla lailla käsikirjoituksen lukija tiedostaa tämän liikkeen kohti elokuvan kuvauksia ja valmista elokuvaa, draaman liike jatkuu yhtä lailla kohti esitystä. Väitän, että elokuva-ammattilaisen lukukokemukseen ja mimesikseen vaikuttaa myös tietoisuus siitä, mikä oma rooli elokuvan ”esityksessä” on. Väitän, että apulaisohjaaja tiedostaa käsikirjoitusta lukiessaan tämän jatkuvan liikkeen kohti kuvauksia ja valmista elokuvaa hieman eri painotuksin kuin esimerkiksi lavastussuunnittelija.

Toiseksi täytyy selvittää, mikä on käsikirjoittamisen ja draaman suhde. Teatterin puolella draama on näytelmää tiukemmin rajattu laji, jolla viitataan tavallisesti nimenomaan toimintaan ja toimivia henkilöitä painottavaan, pitkästä ja monipolvisesta aristoteelisesta käytännöstä ammentavaan näyttämölle kirjoittamiseen, summaa Peltoniemi (2018, 69). Elokuvan puolella draamasta puhutaan usein genrenä, mikä saattaa välillä sekoittaa. Vaikka usein ajatellaan, että käsikirjoittaminen olisi jotenkin vahvasti eriytynyt omaksi taitolajikseen, tutkimusten mukaan ei näytä siltä. Koivumäen tutkimat käsikirjoitusoppaat edustavat kaikki klassista neo-aristoteelista draaman kirjoittamista, eli Runousopista polveutuneita tulkintoja. Näihin oppaisiin perustuu käytännön ymmärryksemme käsikirjoittamisen käytännöistä. Käsikirjoitusoppaat ja manuaalit toistavat samat tarinan rakenteen, henkilöhahmot ja tarinankerronnan tekniikat, vain pienin muutoksin. Niissä ei yleensä viitata draamateorioihin, eikä ylipäätänsä edeltäjiinsä, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta. (Koivumäki, 2016, 43-46.) Elokuvakäsikirjoittaminen nojaa siis vahvasti draaman perinteeseen, vaikkakin se on uudelleen lämmitetty ja kierrätetty monien eri käsikirjoitusoppaiden tekijöiden toimesta.

Draaman kirjoittajille tai käsikirjoittajille on itsestään selvää, että draama on toiminnan ja jotain kohti toimivien henkilöiden, ja esteiden, kirjoittamista. Peltoniemi muistuttaa, että draamateksti on lukijalleen aina muodoltaan jonkinlainen ehdotus siitä miten ”jäljittelyn kohde”, eli roolihenkilö, voidaan esittää. Draaman mimeettisyyttä, eli sitä, miten henkilö voidaan esittää, ilmentää henkilön toiminnan suunnan ja sen esteiden kirjoittaminen. Tätä toiminnan suuntaa, mimeettistä toimintaa, kuvataan dramaturgian nykysovelluksissa sanoilla ”päämäärä”, ”suunta” ja ”pyrkimys”. (Peltoniemi, 2018, 71, 74.) Tahdon suunta ja pyrkimys ovat siis draaman, eli esitettäväksi kirjoittamisen ytimessä. Mielestäni henkilön tahdon suunnan käsikirjoittaminen on ajatuksena niin selkeä ja yksinkertainen, että siitä helposti johdetaan ajatus myös sen käsikirjoittamisen olevan helppoa ja yksinkertaista. Usein toistetaan ajatusta, että päämäärät ja tavoitteet ovat ihmiselämälle tyypillisiä (Aaltonen, 2007, 54-55). Näin varmasti onkin katsojan positiosta, ja päämäärä ja tavoitteet tekevät roolihenkilöstä samastuttavamman. Se ei silti tarkoita, että päämäärän ja tahdon suunnan esitettäväksi kirjoittaminen olisi meille välttämättä luontaista.

Peltoniemen mielestä me emme hahmota todellista maailmaa samalla tavalla tilanteiden ja päämäärien kautta. Hänen mukaansa on eri asia keksiä fiktiivisiä henkilöitä ja tapahtumia, kuin kirjoittaa ne draamalliseen muotoon tilanteiden ja päämäärien kautta. Hän korostaa, että toiminnan ja sen esteiden kirjoittaminen on ennemmin opeteltava asia kuin jotain, mitä me luontaisesti osaamme ja hahmotamme. (2018, 71.) Judith Weston kuvaa mielestäni tätä samaa kertomalla, kuinka ohjaajat ja näyttelijät usein kertovat roolihenkilöistään ensimmäisenä, mitä roolihenkilö ei halua tai että roolihenkilö haluaa samanaikaisia asioita, kuten ”Nainen haluaa tuota, mutta myös tuota!”. Silti näyttelijän tulee aina löytää roolihenkilölle vain yksi asia, mitä hän haluaa eniten ja minkä vuoksi hän on valmis uhraamaan muut. Yhtä lailla näyttelijä voi näytellä vain yhtä päämäärää kerrallaan, muuten esityksestä tulee lattea. (1999, 134-135.) Sama pätee käsikirjoittamiseen ja sen esitettävyyteen, roolihenkilöllä voi olla vain yksi tahdon suunta kerrallaan. Vaikka tämä oli käsikirjoittajana minulle hyvin selkeää, jäin kuitenkin ohjauksen ja dramaturgian kursseilla itselleni kiinni siitä, ettei asia välttämättä ollut niin.

Ohjauksen ja dramaturgian kurssien kohtausharjoitteita ohjatessa minua ihmetytti, miksi tahdon suunnan ja päämäärän määrittely oli haastavaa - käsikirjoittajallehan tämän pitäisi olla helppoa! Ohjaustilanteessa antamani päämäärät ja tahdon suunnat olivat aluksi liian monimutkaisia, yleisiä, abstrakteja tai selitteleviä. Ongelma oli, että niitä oli vaikea näytellä, eli esittää. Usein kuitenkin

käsikirjoittaessani ajattelin päämääriä ja tahdon suuntia tällä tasolla. Ohjaaminen pakotti minut muokkaamaan päämäärän mahdollisimman selkeään ja aktiiviseen muotoon, esimerkiksi päämääräksi ”mitä roolihenkilö haluaa toisen tekevän” ja/tai toimintaverbiksi, eli ”mitä teen saadakseni haluamani”. Vaikka käsikirjoittaminen ja näytteleminen näytti tottelevan samoja toiminnan ja esitettävyyden lainalaisuuksia, ohjaamisen ja näyttelemisen kielen opettelu auttoi viemään ajattelutapaani käsikirjoittaessani kohti selkeämpää ja aktiivisuutta aiheuttavaa ajatustapaa. Ohjatessa kielen, sanojen ja lauseiden pitää olla yksinkertaisia ja tiivistettyjä. Myös esiintyminen konkretisoi näitä havaintoja. Loputtomasti selittävää ohjaajaa kuunnellessa ymmärsin, että ilman selkeää ja aktiivista suuntaa, tämä pelkkä puhe ei johda mihinkään. Ymmärsin, että tärkeintä on tehdä selkeä päätös ja pysyä siinä, näyttelijä voi esittää vain yhtä tahdon suuntaa kerrallaan. Sama päätös ja siinä pitäytyminen on tärkeää käsikirjoittamisessa. Päämäärän ja tahdon suunnan voi kokeilun jälkeen vaihtaa, jos se ei tuota käsikirjoittajaa tyydyttävää materiaalia.

Elokuva voidaan siis nähdä esityksenä, vaikka se eroaa perinteisistä esittävistä taiteista siinä, että elokuvassa esitys toteutetaan kameralle ja jälkitöissä. Käsikirjoittamisen juuret ovat vahvasti draaman neo-aristoteelisissa tulkinnoissa, vaikkakaan käsikirjoitusoppaat eivät usein tunnusta tai tunnista juuriaan. Käsikirjoittamisen mimesis ei myöskään eroa draaman mimesiksestä. Käsikirjoittamista voi siis ajatella esitettäväksi kirjoittamisena, jonka ytimessä on tekstin esitettävyys, ja erityisesti tahdon suunnan, päämäärien ja esteiden esitettäväksi kirjoittaminen. Päämäärää ja tavoitteita pidetään usein ihmiselämälle tyypillisinä, mutta käsikirjoittajalle niiden esitettäväksi kirjoittaminen on myös opeteltava taito. Seuraava näkökulma, tahdon suunta dramaturgisena elementtinä, pureutuu nimenomaan tuon taidon toteuttamiseen käytännössä.

3. Henkilön tahdon suunta ja päämäärä dramaturgisina elementteinä

Tässä luvussa tutkin tahdon suuntaa ja päämäärää dramaturgisen lähestymistavan kautta ja sitä, minkälainen dramaturginen elementti tahdon suunta käsikirjoittamisessa on.

3.1 Dramaturginen lähestymistapa

Aristoteleen Runousopissa dramaturgia hahmottui ensi kertaa tapahtumien sommitteluksi, eli miten tarinan aines valitaan ja järjestetään juoneksi, jotta se aiheuttaa mahdollisimman suuren tunnevaikutuksen katsojassa (Heinonen & Reitala, 2012, 97). Teatteriin dramaturgia-käsitteen vakiinnutti Gotthold Lessing kirjoituksissaan ”Hampurin dramaturgiaksi” 1767-69. Termi oli käytössä vain teatterin piirissä ja sen käsitettiin tarkoittavan näytelmätekstien rakenteiden periaatteita, kunnes vasta 1900-luvun puolivälissä termin käyttö laajentui yläkäsitteeksi, jonka alle syntyi monia rinnakkaisia merkityksiä. Samalla kun dramaturgia on levinnyt eri taidelajeihin ja ilmaisualueihin, siitä on tullut myös kulttuurinen tarkastelutapa tai tapa katsoa yhteiskuntaa. Samaan aikaan taidelajien sisällä dramaturgia on laajentunut sen prosesseihin, kuten vaikkapa teatterissa esitysdramaturgiaksi tai vastaanoton dramaturgiaksi. Mitä tahansa voi katsoa dramaturgisella lähestymistavalla tai mille tahansa voi luoda dramaturgian. (Hyrkkänen, Kilpi & Numminen, 2018, 208-209.)

Voidaan ajatella, että dramaturgia liikkuu ja muuttuu koko ajan. Niin myös nuoressa taiteenlajissamme, elokuvassa. Jokaisella elokuvalla on oma dramaturgiansa, mutta se on samalla yhteydessä muihin teoksiin. Ymmärryksemme elokuvien rakenteesta ja dramaturgiasta rakentuu vanhan päälle ja luo koko ajan uusia rakenteita. (Rosenvall & Vacklin, 2015, 9.) Koivumäki määrittelee dramaturgian minkä tahansa materiaalin käyttämisenä luomisprosessin aikana yleisölle tehtävää esitystä varten. Käsikirjoittajan työ ensimmäisestä ideasta viimeiseen versioon asti on täynnä dramaturgisia valintoja: mitä materiaalia valitsen, mitä jätän pois, mitä kerronnan keinoja käytän, mistä tarinani kertoo ja miten yritän välittää sen katsojalle. Elokuvan dramaturgiset valinnat

jatkuvat ohjaajan, lavastussuunnittelijan, näyttelijän, äänisuunnittelijan ja leikkaajan työssä yhtä lailla, koska ne kaikki vaikuttavat sinemaattiseen esitykseen ja katsojan kokemukseen siitä. Myös elokuvan markkinointia ja levitystä koskevat päätökset voidaan lukea dramaturgisiin valintoihin, sillä nekin vaikuttavat katsojan kokemukseen elokuvasta. Dramaturgia välittää katsojalle myös tekijöiden ajatukset esityksen tuntemisen ja kokemisen yhteydessä. (Koivumäki, 2010, 30-31; 2016, 39.)

Koivumäen määritelmä dramaturgiasta on myös määritelmä dramaturgisesta lähestymistavasta. Silti elokuvan maailmassa dramaturgia käsitteenä tai lähestymistapana on huonommin tunnettu ja usein ymmärretään pakottavana sääntönä tai kikkapussina. Koivumäki arvelee, että syynä saattaa olla dramaturgia-termin vähäinen käyttö elokuvakäsikirjoituksen parissa, sen läheinen suhde teatteriin ja termiin usein negatiivisesti liittyvät mielleyhtymät. Termi on tunnettu Manner-Euroopassa, kun taas englanninkielisessä maailmassa samaa dramaturgista lähestymistapaa on kuvattu ja kuvataan edelleen eri termeillä. Koivumäki listaa esimerkkejä: McKeen ”story design”, Parkerin ”the art and science of screenwriting”, Kitchenin ”the craft of the dramatist” tai ”dramatic craft”, Luceyn ”the scripting process” ja Selbon ”storytelling skills”. (Koivumäki, 2010, 30-31; 2016, 36.) Palaamme siis samaan vanhaan dilemmaan, pyörä on keksitty uudestaan monella eri nimellä.

Usein dramaturgia myös ymmärretään virheellisesti yhtenä pakottavana sääntönä, eikä kaiken läpäisevänä lähestymistapana. Kathryn Millard yhdistää käsikirjoitusoppaat selfhelp-kirjallisuuteen, joissa ”menestys” saavutetaan tietyllä ”tekniikalla” ja ”nikseillä”, ja joiden kieli hänen mukaansa lainaa uskonnolta ja pop-psykologialta ainoana tarkoituksenaan kartuttaa käsikirjoitus-gurujen omaa kassaa kirjojen, seminaarien ja muiden oheistuotteiden osalta (2006, nettiartikkelissa ei sivunumeroa). Käsikirjoitusoppaat esittelevät ikään kuin vain yhden ja oikean tekniikan, jota käyttämällä menestys käsikirjoituksellesi on taattu. Myös käsikirjoitusopiskelijat suhtautuvat dramaturgia-termiin ja dramaturgiaan usein luovuutta ja originaalisuutta rajoittavana pakonomaisena kaavana. Samoin ruotsalainen käsikirjoittaja ja käsikirjoituskonsultti Soni Jorgensen kertoo, että suurin haaste sekä opiskelijoiden että ammattikäsikirjoittajien kanssa työskennellessä on, että he luulevat dramaturgian olevan kaava, ja että sitä pitää käyttää sellaisenaan. (Koivumäki, 2010, 31; Jorgensen, 2017, 118.)

Teatterikorkeakoulun dramaturgian kurssilla ymmärsin, että dramaturgia ja sen opiskelu voi olla myös kehollista, lattialla tehtävää työtä. Tämä oli itselleni uutta, sillä elokuva- ja tv-käsikirjoituksen opinnot tehdään turvallisesti pöydän ääressä istuen. Valtaosa Teatterikorkeakoulun dramaturgian opetuksesta toteutetaan lattiatyöskentelynä ja sillä on opetuksessa suuri pedagoginen rooli. Lattiatyöskentely on käytännön kokeiluja, jotka tehdään lattialla, käytännössä ja työpajamaisesti. (Dramaturgian koulutusohjelman sanasto, 2019.)

Puolet Teatterikorkeakoulun Subteksti-kurssista ohjasimme ohjausdemoja. Kurssilla oli ainoastaan dramaturgian ja käsikirjoituksen opiskelijoita, ei ainoatakaan näyttelijää tai ohjausopiskelijaa. Minä ja toinen elokuvakäsikirjoittajaopiskelija olimme järkyttyneitä, mehän olimme dramaturgian kurssilla, emme ohjauksen! Kurssin aikana ajattelin vielä kategorisesti: Kun luimme tai purimme tekstejä, ajattelin ”nyt olen käsikirjoittaja”. Ohjaustilanteessa koin ”nyt opiskelen ohjaamista” ja näyttelijänä demoissa ajattelin, että ”nyt olen esiintyjä”. Ikään kuin kulloisenkin roolin kautta oppisi ja tekisi vain sen tietyn työroolin alle kuuluvia asioita tai kuinka ne olisivat muka toisistaan erillisiä taitoja. Lopulta kurssi muutti ajattelutapaani ja koko suhtautumistani: ymmärsin, että käsikirjoittajan, ohjaajan ja näyttelijän taidot ovat suurilta osin yhtäläisiä. Ohjauksen kursseilla ajattelin usein, että tämä on parasta käsikirjoittamisen oppia ja toisin päin. Erilaiset ohjausharjoitteet eri rooleissa olivat käsikirjoittajalle hyvää harjoitusta draamallisesta perustilanteesta. Tärkein oppi lattiatyöskentelyssä oli tahdon suunnan valinta ja päätöksestä kiinni pitäminen. Selkeä ja kirkas suunta, pyrkimys ja liike jotakin kohti jää helposti muun selittämisen jalkoihin. Useampi tai epäselvä suunta tuottaa yleistä ja epäselvää näyttelemistä – ja tämä sama pätee käsikirjoittamiseen. Loputtomasti näyttelijälle selittävästä ohjaajasta tuli analogia omalle loputtomasti roolihenkilöistä juoruavalle ja heidän asioitaan selittävälle käsikirjoittajan päälleni.

Olen huomannut, että käsikirjoittaessa on suuri vaara, että ”salakuljettaa” mukanaan useampaa tahdon suuntaa tai henkilön päämäärää. Tunnistan tämän hyvin tietyssä käsikirjoitusprosessin vaiheessa pitkän elokuvan kohdalta, kun päämäärä pitäisi lyödä lukkoon. Silloin on vaikea erottaa, mikä on oma dramaturginen päätökseni ja ”mitä roolihenkilö ajattelee”. Jotenkin sitä on roolihenkilön pään sisällä niin, että roolihenkilö minussa ajattelee kuin minä ajattelen omassa elämässäni. Roolihenkilö haluaa sitä ja tätä, ja tuokin on sille kyllä hyvin tärkeää, mutta kunhan ei ainakaan tuota, eikä tuota. Silloin on vaikea etäännyttää ja irrottautua analysoimaan ja tekemään

yksi selkeä valinta, vain yksi suunta, vain yksi päämäärä. Huomaan, että usein yhdistän näitä päämääriä, koska en raaski luopua. Tajuan, että valitsemalla tämän, menetän ehkä jotain upeaa – jotain, mihin olen ihastunut, mikä tulisi paremmin tai ainoastaan esille toisen päämäärän kautta. Olen tiedostanut, että tämän takana on joku ajatus, että josko ”salakuljetetut” päämäärät ihmeellisesti heräävätkin kirjoitusprosessin aikana vielä henkiin, jos sieltä rupeaakin rönsyämään jotain mahtavaa, niin sitten voin vielä vaihtaa. Olen kuitenkin oppinut, että mitä selkeämpi ja konkreettisempi tahdon suunta ja päämäärä on, sitä helpompi sen viitoittamaa tietä on kulkea kirjoittaen. Myös havainnot ja toteutus on tarkempaa. Päämäärää voi aina vaihtaa kokeilun jälkeen.

3.2 Henkilön tahdon suunta

Henkilön tahdon suunta ja pyrkimys on merkittävä elementti klassisessa dramaturgiassa, niin elokuvissa kuin teatterissakin (Koivumäki, 2016, 51). Opinnäytetyössäni en tahdo rajata tahdon suuntaa koskemaan tiettyä draamallista osaa: tahdon suunta ja sen luoma kaari löytyy koko elokuvasta, näytöksestä, jaksosta, kohtauksesta ja jopa biitistä. Se on yhtä lailla dramaturginen elementti, joka määrittää koko tarinan kaaren, kuin sen jokaisen pienimmänkin draamallisen yksikön.

Klassisessa dramaturgiassa tarina muodostuu päähenkilön sisäisestä ja ulkoisesta päämäärästä. Ulkoinen tahdon suunta (want) on jotain konkreettista; se näkyy toimintana ja ulkoisen juonen tasolla. Lopulta päähenkilö onnistuu saavuttamaan päämääränsä tai sitten ei. Samanaikaisesti yhteenkudottuna ulkoisen tahdon suunnan kanssa on päähenkilön sisäinen tarve (need), jonka kautta kerrotaan henkilön sisäisestä tarpeesta oppia jotain itsestään ja/tai ympäröivästä maailmasta. Tämä tuottaa päähenkilön sisäisen muutoksen tarinan aikana. (Batty, 292-298.)

Usein päähenkilö ei ole tarinan alussa sisäisestä tarpeesta tietoinen ja saa henkilön tekemään virheen (hamartia). Tämä tekee henkilöstä jollain lailla vajavaisen ja vasta sisäinen muutos mahdollistaa kokonaisen ihmisyyden. Tätä muutosta voidaan kutsua henkilön kaareksi, matkaksi tai henkilön kehittymiseksi. Usein henkilön ulkoinen halu ja sisäinen tarve ovat ristiriidassa muodostaen dramaattisen jännitteen. Usein henkilön sisäinen matka kertoo elokuvan teemasta ja

siitä, mistä elokuvassa oikeasti on kysymys. Henkilö tarvitsee ulkoisen tahdon suunnan ja päämäärän, mikä pakottaa hänet matkalle ja mahdollistaa sisäisen muutoksen.

Usein sanotaan, että tahdon suunta määrittelee, milloin varsinainen tarina alkaa. Pidän enemmän David Howardin ja Edward Mableyn määritelmästä: tahdon suunta määrittelee, milloin tarina alkaa ja loppuu (1993, 43). Tarina on sarja tapahtumia, joiden aikana päähenkilö tavoittelee vaikeasti saavutettavaa, haluamaansa tavoitetta. Englanniksi tätä voi kutsua sanoilla story goal, quest tai super-objective, jotka kaikki tarkoittavat päähenkilön tarvetta tai halua, joka syntyy elokuvan dramaattisesta kysymyksestä (inciting incidentista, point of attack) ja joka ratkeaa tarinan päättyessä. (Dunne, 2017, 236.) Konfliktit ovat esteitä päähenkilön ja tavoitteen välissä ja perinteisesti draama nähdäänkin tämän konfliktin kautta. Konflikti on ohi, kun henkilö on ylittänyt esteet ja saavuttanut haluamansa. (Fink, 2014, 1-2.) Henkilön pyrkimys tuottaa juonen, ja juoni mahdollistaa henkilön luonteesta kertomisen toiminnan kautta. Esteet ja konfliktit saavat aikaan eteenpäin kaatuvan ja jatkuvan toiminnan. (Aaltonen, 2007, 55.) Muutenhan tarina loppuisi heti alkuunsa. Juonen kaikki toiminta pitää olla tiukasti kiinni päähenkilön tahdossa ja pyrkimyksessä. Näin juonen tapahtumat ja toiminta maalaavat ikään kuin muotokuvan päähenkilöstä. (Tierno, 2002, 31-32.)

Se mitä henkilö haluaa palavasti, kertoo hänestä eniten. Tämä palava halu vie tarinaa eteenpäin, luo konflikteja ja saa katsojan seuraamaan, saako henkilö haluamansa vai ei. Roolihenkilöiden toiminnan kautta pääsemme kiinni siihen, minkälainen tämä henkilö on: miksi hän toimii tällä tavalla, miten hän käyttäytyy stressaavissa tilanteissa ja erityisesti miten hän muuttuu tarinan aikana. Päähenkilöllä voi olla vain yksi sisäinen ja yksi ulkoinen pyrkimys läpi elokuvan. Tahdon suunnan tärkeä elementti on motiivi, eli se, miksi päähenkilö palavasti haluaa tai tavoittelee jotain. Eli mitä henkilö saa, jos hän saavuttaa haluamansa ja mitä häviää, jos ei saavuta sitä. Jotta henkilön käytös on ymmärrettävää, toiminnalle täytyy olla syy ja selitys, vaikkakin se olisi epälooginen tai virheellinen. Motivaatio voi olla ylhäinen tai alhainen, syvällinen tai pikkumainen, terveellinen tai epäterveellinen – kunhan se on henkilölle looginen. Panosten on oltava niin korkealla, että päähenkilö jaksaa juuri puskea esteiden läpi, mutta silti lopussa saavuttaa tavoitteensa. Jos panokset ovat liian matalat, henkilön käytös voi tuntua epäuskottavalta tai melodramaattiselta. Motiivin ja tahdon suunnan lisäksi henkilöllä on strategia ja taktiikka, joilla hän yrittää saavuttaa tavoitteensa.

Niin kuin ihmisetkin, henkilö aloittaa usein helpoimmasta tavasta saavuttaa tavoitteensa, ja jatkaa sitten yhä vaikeampiin, vaarallisempiin tapoihin. Konfliktin ja toiminnan ollessa jatkuvassa liikkeessä ja kasvaessa näillä erilaisilla toiminnan tavoilla opimme myös lisää siitä, kuka henkilö on. Opimme hänestä kun näemme, miten hän toimii stressaavissa ja vaikeissa tilanteissa onnistuessaan ja epäonnistuessaan. Tämä aiheuttaa myös henkilön muutoksen. (Dunno, 2009, 42, 87, 93, 172, 176.)

Throughline on selkäranka, joka kytkee tarinan tärkeimmät tapahtumat yhteen siten, että tarina kulkee koko ajan eteenpäin, mikä mahdollistaa päähenkilön muuttumisen (Dunne, 2017, 236). Tarina ja sen päähenkilö ovat siis koko ajan liikkeessä, kallellaan eteenpäin. Throughline on alunperin Stanislavskin termi, jonka Kristiina Repo on suomentanut johtavaksi toiminnaksi: ”Läpikulkeva toiminta tarkoittaa roolihenkilöiden tekojen ja psyykkisen elämän pyrkimysten linjoja, jotka kulkevat läpi koko näytelmän ja johtavat päämäärään – päätehtävään” (2008, 40).

Päähenkilön pitää olla aktiivinen ja toimia kohti vääjäämätöntä loppuaan, esteistä huolimatta. Koivumäki on tutkinut Tarkovskyn Nostalgia-elokuvan passiivista päähenkilöä Andreita. Andreilla ei ole aktiivista ulkoista tahdon suuntaa tai päämäärää. Jotta tarina menee eteenpäin ja katsojalla on jotain mihin keskittyä ja mitä seurata, elokuvan ulkoinen suunta ja sitä kautta juonitapahtumia, tuodaan esille sivuhenkilöiden kautta. Ulkoisen tahdon suunnan ei siis tarvitse kummuta vain ja ainoastaan päähenkilöstä; sivuhenkilöt voivat kompensoida päähenkilön passiivisuutta ulkoisessa tahdon suunnassa. Nostalgia-elokuvassa keskiössä on päähenkilön sisäinen elämä ja sisäinen matka: löytääkö Andrei jotain, mikä tekee hänen elämästään merkityksellistä. Hienovaraisesti rakennettu sisäinen päämäärä rakentuu katsojalle kysymyksinä: miksi päähenkilö toimii niin kuin toimii ja mikä on hänen toimintansa takana? Koivumäki määrittelee sisäiseen elämään keskittymisen ja ulkoisen päämäärän rakentamisen sivuhenkilöiden avulla tyypilliseksi poeettisessa dramaturgiassa, mutta huomauttaa, ettei se ole epätyypillistä klassisessa dramaturgiassakaan. (Koivumäki, 2016, 51-52.) Henkilöiden sisäistä maailmaa, tunteita ja henkistä olotilaa voi elokuvassa rakentaa myös muilla elokuvallisilla elementeillä.

Koivumäki huomauttaakin, että vaikka päähenkilön ulkoinen suunta on käsikirjoittajan tärkeimpiä työkaluja, voi kirjoittajalle avautua enemmän mahdollisuuksia tarinan sisällössä ja sommittelussa, jos hän työskentelee päähenkilön sisäisestä suunnasta käsin. Se kumman käsikirjoittaja ottaa työskentelynsä lähtökohdaksi, sisäinen vai ulkoinen tahdon suunnan, vaikuttaa myös siihen miten katsoja kiinnittyy ja kokee tarinan. (Koivumäki 2014, 152-153; 2016, 52.) Koivumäki myös esittää kiinnostavan kysymyksen siitä, kuinka paljon ja tiedostamatta päähenkilön suunnan (character goal) valinta vaikuttaa kirjoittamisprosessiin missäkin vaiheessa. On mahdollista, että henkilön päämäärän liian aikainen käyttö työkaluna voi rajoittaa tarinan materiaalia. Koivumäen oman kokemuksen mukaan kirjoittajan ei ihan alkuvaiheessa kannata pakottaa usein vielä abstraktilla tasolla työstettävää tarinaa päähenkilön päämäärään. Tämä saattaa rajoittaa liikaa tarinan mahdollisuuksia liian aikaisessa vaiheessa. (2016, 84-85.)

Itse olen huomannut, että jos elokuvan idea jo lähtökohtaisesti liittyy päämäärään ja ulkoiseen juoneen, voi sitä olla vaikea laittaa syrjään. Jos ulkoinen päämäärä ja juoni ovat omasta mielestäni onnistuneita ja ”valmiita”, saattaa olla vaara, että jää suojelemaan niitä turhaan. Ikään kuin kirjoittaa koko ajan siitä ulkoisesta juonesta lähtöisin, palvellakseen sitä. Oma kokemukseni mukailee Koivumäkeä tässä – silloin on parasta työskennellä sisäisestä tarpeesta käsin. Sisäisen kautta lopulta pääsee työstämään ulkoisen päämäärän ja juonen kohdalleen.

4. Stanislavskin vaikutus henkilön tahdon suuntaan ja päämäärään

Tässä viimeisessä näkökulmassa pohdin tahdon suuntaa ja päämäärää Konstantin Stanislavskin (1863-1938) metodin ja ajatusten kautta. Monet Stanislavskin metodin ajatukset ja tekniikat ovat levinneet käsikirjoittamisen käytäntöihin niin teatterissa, televisiossa kuin elokuvissakin, vaikka harva tiedostaa niiden alkuperää (Chadderton, 2008, 56-57). Yksi näistä on Stansilavskin luoma tehtävä ja sen vaikutus käsikirjoittamisen käytäntöön ja henkilön päämäärän kehitykseen (Koivumäki, 2016, 77). Tutkimalla metodia voimme selvittää, miksi tahdon suunta ja päämäärä nykyään nähdään niin kuin edellisessä dramaturgia-kappaleessa esitettiin. Toisaalta se antaa mahdollisuuden pohtia, kuinka samankaltaisia käsikirjoittajan ja näyttelijäntyön prosessit stanislavskilaisen metodin näkökulmasta ovat. Jos näyttelijäntyön metodi on vaikuttanut niin vahvasti henkilön päämäärään, niin onko sen takana olevissa ajatuksissa jotain mitä voisimme käyttää käsikirjoittamisen käytännössä?

Stanislavski oli venäläinen ohjaaja, opettaja, näyttelijä ja teoreetikko ja häntä pidetään länsimaisen näyttelijäntyön ja realistisen teatterin isänä. Hän kehitti näyttelijäntyön järjestelmäänsä yli 30 vuoden ajan. (Pätsi, 2010, 30.) Näyttelijän työ -teoksen toimittanut ja suomentanut Repo luonnehtii Stanislavskin tekniikkaa psykofyysiseksi, jossa on sekä sisäinen että ulkoinen puoli. Hänen mukaansa Stanislavski pyrki kokevaan näyttelijäntaiteeseen, jossa näyttelijä joka kerta, jokaisessa näytöksessä ja harjoituksissa, kokisi roolin sen annetuissa olosuhteissa. Näin näyttelijä elää läpi tapahtumat, mutta myös katsoja samaistuu roolihenkilöön. (Kultakuume, 10.7.2012.) Stanislavski otti metodiinsa laajasti vaikutteita psykologiasta, eurytmiikasta, vapaasta tanssista, tolstoilaisesta filosofiasta, hindulaisesta joogasta, oppilailtaan, näyttelijöiltä ja muilta teatterialan ajattelijoilta (Pätsi, 2010, 30).

1900-luvun alussa länsimainen draama otti askeleita kohti naturalismia ja inspiroitui tosielämästä tehden pesäeroa teatterin konventioihin. Draaman kirjoittaminen ja näytteleminen ottivat vaikutteita toisistaan ja yleisestä länsimaisen teatterin muutoksesta. (Chadderton, 2008, 56-57.) Stanislasvkin

ylivaltaa kritisoiva Mikko Kanninen muistuttaa, että Stanislavski on aikansa lapsi ja metodiin vaikutti myös ajan ihmiskuva: ajateltiin, että ihminen pystyttäisiin selittämään ja ymmärtämään täysin, kunhan vain tutkittaisiin tarpeeksi. (Kultakuume, 10.7.2012.)

4.1 Stanislavskin maihinnousu Hollywoodiin

Stanislavskin opissa eri aikoina olleet oppilaat veivät metodia ympäri maailmaa ja muodostivat omia koulukuntia ja tulkintoja osa painottaen tunnemuistia ja osa fyysisten tekojen metodia. Alkuaikojen tunnemuistimetodi rantautui Yhdysvaltoihin suursuosion saavuttaneen Stanislavskin ja hänen luottonäytteljöidensä tekemän kiertueen kautta vuonna 1921. Moskovan Taiteellisen Teatterin entiset näyttelijät Richard Boleslavski ja Maria Uspenskaja emigroituivat New Yorkiin ja heidän kauttaan Stanislavskin alkuajan opeista syntyi metodi-näytteleminen. (Pätsi, 2010, 30.)

Repo muistuttaa, että nykyvalossa metodi-näytteleminen perustuu Stanislavskin virheelliseen tulkintaan. Metodi-näyttelemisessä näyttelijän pitää samaistua omiin tunteisiinsa saavuttaakseen ”aidon” näyttelemisen, vaikka jälkikäteen uusien käännösten ja asiantuntijoiden avulla on päätelty, että oikeasti Stanislavski oli tarkoittanut, että näyttelijän tulisi miettiä, onko hänellä itsellään jotain samankaltaisia tunnekokemuksia kuin roolihenkilöllään, jotta näyttelijä pystyisi ymmärtämään tätä. Näyttelijän ei tulisi tehdä roolia omista, vaan roolin lähtökohdista käsin. (Kultakuume, 10.7.2012.) Tunnemuisti-metodia arvostettiin Hollywoodissa, missä lähikuvissa piti saada nopeasti toteutettua tietty tunne. Lee Starsberg oli Boleslavskin ja Uspenskajan oppilaana ja nousi 1950-luvulla Actor´s Studion taiteelliseksi johtajaksi, jossa monet kuuluisat elokuvanäyttelijät saivat oppinsa. Actor´s Studiosta tuli Amerikan kuuluisin tunnemuistiin erikoistunut koulu. (Pätsi, 2010, 30-36.) Kuuluisat oppilaat Stanislavskin oppeihin perustuvissa studioissa, Hollywoodin tähtikultti ja elokuvien psykologinen realismi tekivät tunnemuistista ja metodi-näyttelemisestä valtavan suosittuja (Kultakuume, 10.7.2012).

Myös Stanislavskin entinen oppilas Mihail Tsehov loikkasi vuonna 1928 Amerikkaan. Siellä hän näytteli elokuvissa, sai Alfred Hitchcockin Noiduttu-elokuvasta sivuosa-Oscarin ja opetti Tsehov-tekniikkaansa muun muassa Gary Cooperille, Elia Kazanille, Yul Brunnurille, Marilyn Monroelle ja Clint Eastwoodille. Tsehov-tekniikka perustuu näyttelijän mielikuvituksen käyttämiseen. Tsehov oli hylännyt Stanislavskin omien kokemusten käyttämisen näyttelijäntaiteen perustana. Tekniikan ytimessä on psykologinen ele, joka on fyysinen, ulkoinen tapa kuvata roolihenkilön sisintä niin, että roolihenkilön sisin ja ajatukset tuodaan esille liikkeen avulla. Lee Strasbergin ja Mihail Tsehovin studiot kilpailivat keskenään oppilaista New Yorkissa. Tsehovin oppilas Beatrice Straight perusti oman Michael Chekhov -studion New Yorkiin 1980. (Pätsi, 2010, 23, 28, 33-34, 40-41.) Myös Sanford Meisnerin Meisner-tekniikka pohjautuu Stanislavskin metodiin.

On vaikea tarkasti arvioida miten ja kenen kaikkien toimesta Stanislavskin opit rantautuivat näyttelijäntaiteesta käsikirjoittamiseen. Esimerkiksi Robert McKee on entinen teatterinäyttelijä- ja ohjaaja, joka tunsi Stanislavskin ajatukset varmasti hyvin (Chadderton, 2008, 58). Olen itse törmännyt käsikirjoittamisessa Stanislavskin termeistä seuraaviin: annetut olosuhteet, piiloteksti, throughline, maaginen if ja biitti. Maaginen if (*jos)* on mielikuvitusta herättävä tapa asettaa itsensä roolihenkilön tilanteeseen ja kysyä ”entä jos minä olisin näissä olosuhteissa?” Maaginen *jos* auttaa näyttelijää saamaan mielikuvituksensa liikkeelle asettamalla itsensä roolihenkilön tilanteeseen ja miettimällä, miten itse reagoisi. Tässäkin tavoitteena on aikaansaada välitön muutos ja liike eteenpäin, herättää näyttelijän sisäinen ja ulkoinen aktiivisuus. Sen sijaan, että näyttelijä miettisi mitä hänen roolihenkilönsä tekisi, jos murhaaja olisi oven takana, näyttelijä voi miettiä, mitä itse tekisi, jos murhaaja olisi oven takana. Uusi vastaus mahdollistaa aina uuden maagisen *jos*in käytön. (Stanislavski, 2011, 92-95.)

Ennen kuolemaansa Stanislavski hylkäsi osittain omat opetuksensa ja loi fyysisten toimintojen metodin. Ajatuksena oli, että vain fyysisen teon voi muistaa ja tallentaa. Toisin sanoen näyttelijä löytää oikeat tunnetilat tekemällä fyysisiä tekoja, kehon ja mielen toimiessa yhteistyössä. (Pätsi, 2010, 30-36.) Harjoittaessaan viimeistä, keskenjäänyttä ohjaustaan, Molieren Tartuffea, Stanislavski lausui näyttelijöilleen: ”Älkää puhuko minulle tunteesta! Ei tunnetta voi tallentaa” (Toporkov, 1984, 16). Stanislavski siis uskoi aluksi työskentelyyn sisältä ulospäin ja päätyi lopulta päinvastaiseen tekniikkaan, ulkoa sisäänpäin. Repo kuvaa toiminta-analyysia metodiksi, jossa Stanislavski hylkäsi

aiemman tapansa jäädä viikkokausiksi keskustelemaan ja analysoimaan näytelmää. Toiminta-analyysissa ryhdyttiin heti improvisoimaan kohtauksia näyttämöllä: ”Voidaan keskustella ja psykologisoida, mutta kun näyttelijä joutuu menemään sinne näyttämölle tekemään sen roolin annetuissa olosuhteissa, niin hänen päänsä saattaa olla täynnä psykologiaa, niin ettei hän enää tiedä, mitä sieltä tuottaa ulos” (Kultakuume, 10.7.2012.).

Tämä Stanislavskin suunnan muutos koskettaa minua käsikirjoittajana, koska tunnistan omasta prosessistani tämän ”tukkoon puhumisen”. Näyttelijän ja kirjoittajan työ saa muotonsa vasta, kun se kirjoitetaan esitettäväksi tai esitetään. Stanislavskin mukaansa ”monimutkaiset ja vaikeat emootiot voidaan purkaa sarjaksi tekoja”. Miten näyttelisit ”rakkauden”?, hän kysyy. Näyttelijän pitäisi kuvitella sarja tapahtumia ja tekoja, jotka johtavat tuohon tunteeseen, rakkauteen. Näin jokainen tunne on tarina, jonka jokaista tarinan tilannetta edustaa yksittäinen teko. (Benedetti, 119, 1993.) Läpi koko teoksen tällainen fyysisten toimintojen kaava muodostaa rakenteen ja pohjan sille, mikä on roolihahmon koko olemus ihmisenä, sillä ”Roolihenkilö on ennen kaikkea ihmisen toimintojen luomus” (Toporov, 88-89, 1984). Tässä käsikirjoittajan ja näyttelijän prosessi vaikuttaa hyvin samanlaiselta: miten purkaa abstraktit ajatukset tai tunteet teoiksi ja toiminnaksi.

4.2 Sisäinen, ulkoinen ja piilotettu toiminta

Näyttelijän työ -teoksessa kuvataan, kuinka opettaja Tortsov opetti oppilaitaan istumaan näyttämöllä. Vaikka istuminen on mitä luonnollisin asia, alkoivat oppilaat heti vääntelehtiä epäaidosti koittaessaan suorittaa tätä tehtävää. Lopulta yksi oppilaista, Maria, sai itse Tortsovin näyttämölle tekemään harjoitusta hänen kanssaan. Maria laitettiin istumaan tuolille keskelle näyttämöä ja Tortsov seisoi hänen vierellään selaillen muistikirjaansa. Maria pelkäsi häiritsevänsä opettajaansa, joten hän lopetti ”näyttelemisen” ja odotti kärsivällisesti opettajansa muistikirjan selailua tuijottaen, että saisi opettajaltaan ohjeita. Tämä keskittyminen johonkin, istuminen jotakin varten, teki Marian lavalla olosta luontevaa. Vaikka päällisin puolin lavalla ei juuri ollut mitään toimintaa, olivat katsojat heti kiinnostuneita, mitä siellä tapahtui. Marian sisäinen liike jotakin kohti teki siitä kiinnostavaa. (Stanislavski, 2011, 81.)

Tortsovin oppitunti istumisesta on loistava esimerkki siitä, kuinka kaikella näyttelijän toiminnalla pitää aina olla joku aktiivinen suunta. Stanislavski korosti, että liike ja toiminta jotakin kohti ei ole vain ulkoista tai fyysistä, vaan draaman henkilö toimii aina sekä sisäisesti että ulkoisesti. Ei voi esimerkiksi näytellä yleisesti istumista. Toiminta ei saa olla ylimalkaista, vaan aina sisäisesti perusteltua, tarkoituksenmukaista, johonkin suunnattua ja sen pitää olla produktiivista. (Stanislavski, 2011, 81, 84.) Tämä Stanislavskin jako fyysiseen ja psyykkiseen, sisäiseen ja ulkoiseen, vaikutti varmasti yleisesti siihen, miten käsikirjoittamisessakin alettiin korostaa yhtäläistä sisäistä ja ulkoista matkaa.

Vaikka toisaalta elokuva on vaativa muoto sisäisen toiminnan kuvaamiseen, voi elokuvassa aina käyttää apuna ääntä, lavastusta, kuvakokoa ja puvustusta henkilön sisäisestä maailmasta kertomiseen. Kirjoittaessaan käsikirjoittaja näkee usein sisäisen liikkeen näyttävän joltakin roolihenkilön kasvoilla, eleissä ja reaktioissa. Usein pelkää, että sisäinen liike menee lukijalta ohi, siihen ei uskalla luottaa ja päätyy kirjoittamaan esimerkiksi ”rypistää otsaansa” tai ”tuijottaa eteensä”. Onkin taitolaji, miten rakentaa ja ladata tällaiset liikkumattomat kohtaukset siten, että lukijalle on selvää, missä tunnetilassa tämä ehkä ulkoisesti liikkumaton henkilö on. Sisäinen liike tarvitsee myös aina tilaa käsikirjoituksessa. Tämä tila on myös katsojaa varten, jotta hän voi ymmärtää, kokea ja olla yhtä sen kanssa mitä roolihenkilö kokee. Yhtä lailla käsikirjoituksen lukija, joka on usein elokuvan työryhmän jäsen, tarvitsee tämän tilan pysähtyä ja tuntea lukiessaan.

Toisaalta tämä esimerkki istumisesta on myös se kohta, missä käsikirjoittajan ja näyttelijän työt tavallaan erkanevat. Näyttelijä tarvitsee aina jonkun aktiivisen suunnan itselleen. Tämä näyttäytyy katsojalle näyttelijän sisäisenä elävänä toimintana. Se antaa myös näyttelijälle mahdollisuuden keskittyä johonkin, toimia jotain kohti, ettei hän keskittyisi vain siihen, että hän on yleisön katsottavana – oli hän sitten lavalla tai kuvausryhmän ympäröimänä. Käsikirjoittajalle on tärkeää ymmärtää, että roolihenkilö toimii sisäisesti ja ulkoisesti, ja että myös liikkumattomuudessa ja puhumattomuudessa on aina voimaa. Toiminta ei tarkoita, että henkilön täytyy tehdä jotain ulkoisesti aktiivista. Sisäistä toimintaa ja tahdon suuntaa ei tarvitse pakottaa johonkin ulkoiseen sitä ilmentävään fyysiseen toimintaan, kunhan kohtauksen tai elokuvan subteksti ja muu info saa ohjaajan ja näyttelijän ymmärtämään, mitä hiljaa istuvan tai mitään tekemättömän roolihenkilön

sisällä kulkee ja mihin suuntaan. Stanislavski sanookin, että usein roolihenkilön ulkoinen liikkumattomuus johtuu voimakkaasta sisäisestä toiminnasta (2011, 284). Ang Lee puhuu Heath Ledgerin tekemästä roolista ohjaamassaan Brokeback Mountain elokuvassa. Yleisö tunsi niin syvästi Ledgerin roolihenkilön puolesta juuri siksi, että tunteet olivat sisälle patoutuneita ja tukahdutettuja. Kaikki mikä näyteltiin oli rivien väleissä, melkein salassa. Lee muistuttaakin, että katsoja ei vain katso elokuvaa vaan parhaassa tapauksessa on yhtä näyttelijän kanssa. Näyttelijä ja ohjaaja eivät ole kokemassa tunteita, vaan etsimässä tahdon suuntaa ilmentävää toimintaa, joka saa katsojan tuntemaan tunteita. (2006, xiii.)

Stanislavski kehitti myös käsikirjoittajille tutun piilotekstin (subteksti) käsitteen. Itse asia on tietysti ollut olemassa aiemmin, mutta Stanislavski määritteli ja nimesi sen. Stanislavski ohjasi Anton Tsehovin näytelmiä ja koska Tsehov ei suostunut kertomaan ohjaajalleen, mistä näytelmissä oli kyse, oli Stanislavskin pakko tutkia niitä syvällisesti ymmärtääkseen niitä. Näin syntyi piilotekstin käsite. (Benedetti, 1993, 54-55.) Stanislavski korosti piilotekstin merkitystä näyttelijöille; tärkeintä oli näyttelijän tunteet ja ajatukset roolihenkilönä, ei yksinomaan roolihenkilölle kirjoitettu teksti. Hänen mukaansa piiloteksti on roolihenkilön sisäistä puhetta, mikä heti tekee yleisestä piilotekstin tai alatekstin käsitteestä tarkan. Kyse on kunkin roolihenkilön sisäisestä puheesta: mikä on roolihenkilön todellinen tahto ja pyrkimys. Tämä on tietysti yleensä yhtä roolia esittävän näyttelijän näkökulma, mutta käsikirjoittaja helposti liukuu draamallisen kohtauksen tasolla yleiseen piilotekstiin. Piilotekstin kautta näyttelijä pystyy ymmärtämään roolihenkilön todelliset ajatukset ja myös sen, miten roolihenkilö toimii kulloisessakin tilanteessa. Piiloteksti ei avaudu näyttelijälle yksinään yksittäisen kohtauksen tai koko näytelmän kautta, vaan myös vastanäyttelijän työskentelyn ja näytelmän annettujen olosuhteiden, eli faktojen, avulla. Kun näyttelijä ymmärtää, mitä roolihenkilö todella tarkoittaa ja ajattelee, ei hänen tarvitse pohtia oikeita äänenpainoa, vaan piilotekstin kanssa työskentelystä syntyneet ajatukset ja tunteet vievät aina oikean ja uskottavan ilmaisun äärelle. Yhtä lailla repliikeissä näyttelijän tulisi puhua piilotekstistä löytyviä ajatuksia, ei vain vuorosanoja. (Pätsi, 2010, 32-33, 44.)

Sisäinen ja piilotettu kulkevat siis yhdessä. Itselleni oli hyvin hyödyllistä Teakin dramaturgian subteksti-kurssin lattiatyöskentely, vaikka harjoittelu tapahtuikin absurdin teatterin klassikoilla. Pelkästään tekstien, joihin voi oikeastaan laittaa minkä tahansa subtekstin, ohjaaminen oli mieltä

avaavaa. Mihin kaikkeen teksti taipuukaan! Itse sain tällaisestä lattiatyöskentelystä lisää materiaalia siihen, miltä mikäkin näyttää. Miten erilaisissa kohtausvedoissa mikäkin subteksti esitetään. Kurssi antoi luottamusta tekstistä irti päästämiseen: mitä kaikkia keinoja ja mahdollisuuksia minulla käsikirjoittajana on kirjoittaa mikäkin subteksti esitettäväksi.

4.3 Tehtävä

”Tiettyyn lopputulokseen tähtäävien fyysisten toimintojen logiikka ja ymmärrettävyys – mitä tahdon ja mitä teen sen saadakseni – tuottaa tulokseksi loogista, ymmärrettävää psykologista elämää.”

(*Johdatus Stanislavskiin*, Benedetti, 1993, 118)

Stanislavskin luoma tehtävä on vaikuttanut erityisesti siihen, miten käsikirjoittamisessa nykyään ymmärrämme *henkilön päämäärän* (Koivumäki, 2016, 77). Yhtäläisyys on helppo todeta. Stanislavskin mukaan näyttelijän pitää määritellä roolihenkilönsä sisäinen (psyykkinen) tai ulkoinen (fyysinen) tehtävä kohtauksessa tai tapahtumassa: mitä roolihenkilön pitää tehdä saavuttaakseen päämääränsä, mikä ongelma ratkaista. Tehtävä tiivistää sen, mikä kohtauksessa on oleellisinta roolihenkilölle ja miten sen voi ratkaista toiminnalla. Tehtävän nimeäminen on oleellista. Sitä ei saa ikinä nimetä substantiivilla, vaan verbillä, joka sysää toimintaan ja viittaa heti aktiivisuuteen ja toimintaan. Tehtävän pitää olla toiminnallinen eikä verbi saa olla liian yleinen. (Repo, 2003, 84; Stanislavski, 2011, 206-207.) Tämä aktiivisella verbillä toiminnan, eli päämäärän, nimeämistä teimme ohjauksen kursseilla Judith Westonin toimintaverbeillä ja päämäärillä. Koska koko Westonin Näyttelijän ohjaaminen -kirja on vain uudelleen lämmitetty, moderni versio Stanislavskin ajatuksista, uskallan käyttää niitä tässä esimerkkinä.

Weston käyttää toimintaverbiä, joka on transitiiviverbi, eli ”joku tekee jotakin toiselle”. Tämä kertoo, mitä roolihenkilö tekee saadakseen haluamansa. Esimerkkejä toimintaverbeistä ovat esimerkiksi syyttää, pilkata, vakuuttaa jne. Nämä eivät välttämättä liity mitenkään kohtauksen sisältöön, vaan antavat sävyn. Eli roolihenkilöllä on erikseen päämäärä, mutta toimintaverbistä

riippuen näyttelijä voi antaa siihen esimerkiksi syyttävän sävyn, eli henkilö syyttää toista. Westonin päämäärä on taas ”mitä haluan toisen tekevän”. Esimerkiksi ”haluan hänet ulos huoneesta” tai ”haluan, että hän suutelee minua”. Päämäärä aina tuottaa muutoksen: hän suutelee tai ei suutele, hän lähtee pois huoneesta tai ei lähde. Ohjaajalle ja näyttelijälle Westonin päämäärän ei tarvitse liittyä kohtaukseen, mutta käsikirjoittaja voi käyttää tätä kohtaukseen liittyen tai ei.

Mielestäni tämä päämäärän muuttaminen aktiiviseksi toiminnnaksi ja verbiksi on hyödyllinen taito käsikirjoittajalle monesta syystä. Käsikirjoittaja ajattelee monella tasolla läpi kirjoitusprosessin ja tämä on yksi lisä hänen ajattelutyökaluihinsa. Uskon, että tämä on hyödyllistä samasta syystä kuin se on näyttelijällekin. Se aktivoi mielikuvituksen tuottamaan toimintaa, päämäärä on jo lähtökohtaisesti aktiivinen. Se myös pakottaa tarkentamaan ajattelua, laskeutumaan abstraktilta ja yleiseltä tasolta roolihenkilön nahkoihin ja aktiivisen verbin kautta suoraan toimintaan. Itse ymmärsin tällaisten harjoitteiden kautta, että halu voi olla hyvin pienikin, kunhan se on vain aktiivisessa muodossa. Vaikka toimintaverbeillä ohjatessa annetaan näyttelijälle sävyjä, olen huomannut tämän hyvin hyödylliseksi myös käsikirjoittamisessa mielikuvituksen herättelijänä tai roolihenkilön kokeilemisena. Kun olen jumissa kohtauksessa, niin usein tämänkaltaiset pienetkin kokeilut toimintaverbin muodossa, antavat siihen jonkun ihan uuden sävyn; subtekstin tai uuden vivahteen henkilöön, mikä saattaakin liikauttaa kohtauksen ihan uuteen mielenkiintoiseen muottiin.

Stanislavski jakoi tahdon suunnan kolmeen eri tasoon: tehtävään, päätehtävään ja ylimpään päätehtävään. Jokaisen tehtävän pitää olla yhteydessä päätehtävään. Päätehtävä on teoksen tärkein ja kaikenkattava päämäärä, johon kaikki suuret ja pienet tehtävät ja jokainen yksityiskohta liittyy. Se merkitsee samaa kuin teoksen johtava ajatus, premissi, johtoajatus, pääidea, päälause, pääväittämä, kuningasajatus tai pääsanoma. ”Pyrkimys kohti päätehtävää tulee olla yhtämittainen ja katkeamaton ja kestää läpi koko näytelmän ja roolin”. Päätehtävä on jotain, jonka kirjailija on luonut teokselle tai jonka näyttelijät ja ohjaaja yhdessä sopivat. Jokainen näyttelijä roolissaan toteuttaa päätehtävää, mutta ”se soi jokaisen sielussa eri tavoin”. Dostojevskin Karamazovin veljeksissä päätehtävä on jumalan löytäminen, monissa Leo Tolstoin teoksissa täydellisyyteen pyrkiminen ja Anton Tsehovin näytelmissä taistelu matalahenkisyyttä ja pikkuporvarillisuutta vastaan. Päätehtävän nimeäminen on tärkeää, sillä koko teoksen suunta ja tulkinta syntyy siitä. Näyttelijä ei saa ikinä menettää yhteyttään teoksen päätehtävään, vaan olla aina yhteydessä tähän

teoksen syvään ytimeen. (Stanislavski, 2011, 404-409.) Ylin päätehtävä on taas taiteilijan korkein tavoite, jota hän tavoittelee taiteellaan. Se voi olla myös ohjaajan, työryhmän tai tuottajan ajatus siitä, miksi teos pitää tehdä juuri nyt. ”Ylin päätehtävä heijastaa sitä elämäntehtävää, maailmankatsomusta tai aatteellista tehtävää, jonka mukaan taiteilija, ohjaaja, näyttelijä, kirjailija elää ja työskentelee, miten hän valikoi tekemisensä.”(Repo, 2008, 82.)

Stanislavskin metodi ja omat kokemukseni osoittavat, kuinka tärkeitä sanat ovat. Ohjaajan– ja näyttelijäntyössä tämä on helppo ymmärtää. Samoin käsikirjoittajan työssä itse kirjoittamisessa. Käsikirjoittajana minulle on hyödyllistä tiedostaa, kuinka tärkeitä käytetyt sanat ja lauseet ovat myös ajatteluprosessissani: Yhtä lailla näyttelijän tavoin aktiivinen verbi ja sen eteen tehty ajatustyö tuottaa erilaista materiaalia myös käsikirjoittajan työssä. Päämäärän muokkaaminen yksinkertaiseksi ja tiiviiksi saattaa olla vaativaa, mutta sen jälkeen pääsee kiinni kaikkein olennaisimmasta. Tämä on myös hyvä testi, onko esimerkiksi kohtauksen päämäärä oikea – tuottaako se sitä, mitä käsikirjoittaja haluaa, kertooko se siitä, mitä tavoitellaan. Stanislavski puhuu näytelmän paloihin jakamisesta, ja kuinka jokaisessa palassa on oma tehtävä, joka tiivistää kaikkein olennaisimman siitä (Stanislavski, 2011, 198-199). Kohtauksessa tämä erimerkiksi tarkoittaa, että aktiiviseen muotoon muokattu päämäärä myös samalla tiivistää ja otsikoi, mikä kohtauksessa on tärkeintä. Juha Lehtola puhui myös tällaisestä kohtausten otsikoinnista Näyttelijä ja kamera -kurssilla. Olen itse käyttänyt tätä sen jälkeen. Sen lisäksi, että se on ajatustyö, jonka lopputulos tiivistää sen, mistä kohtauksessa on kyse, mutta se toimii myös käsikirjoittajan päämääränä: kaikilla käsikirjoittajan keinoillani, tämä – ja vain tämä - on se, mitä minun pitää kirjoittaa esitettäväksi.

5. Johtopäätökset

Opinnäytetyössäni tutkin, mitä konkreettisia työkaluja käsikirjoittaja voi käyttää soveltamalla esitettäväksi kirjoittamisen, dramaturgisen lähestymistavan ja Konstantin Stanislavskin näyttelijämetodin menetelmiä henkilön tahdon suunnan ja päämäärän määrittelyssä. Opinnäytetyöni pyrki kertomaan, minkälaisia nämä menetelmät ovat, mikä on niiden tausta ja miten olen itse oppinut hyödyntämään niitä. Tässä johtopäätökset-luvussa esitän oman yhteenvetoni siitä, minkälaisia keinoja henkilön tahdon suunnan ja päämäärän rakentamisessa voi käyttää sekä siitä, mitä itse olen oppinut niistä tämän opinnäytetyön kautta.

Käsikirjoittaminen on esitettäväksi kirjoittamista. Sen kautta henkilön tahdon suunnan ja esteiden kirjoittaminen esitettäväksi nousee käsikirjoittamisen keskiöön. Kun kirjailija kirjoittaa romaania, voi hän tehdä lukijalleen melkein kokonaan näkyväksi rakentamansa katedraalin. Käsikirjoittaja rakentaa samaisen katedraalin, mutta lukijan nähtäville siitä tulee vain pieni osa. Elokuvakäsikirjoittaminen vaatii valtavasti työtä, jotta se, mistä oikeasti haluaa kertoa, tulee näkyväksi esitetyssä muodossa, päähenkilön tahdon suunnan ja esteiden kautta.

Käsikirjoitus muistuttaa näyttämöä. Sen ulkopuolella käsikirjoittaja voi näyttelijän tavoin tutkia, selittää ja juoruilla roolihenkilöstään loputtomiin, rakentaa maailmaa, taustatarinoita ja yksityiskohtia. Sillä hetkellä, kun roolihenkilö astuu käsikirjoituksen näyttämölle, pelisäännöt muuttuvat: On vain toimiva henkilö, jonka aktiivinen suunta jotakin kohden ja sen vastus, paljastavat meille, kuka hän on. Se vie hänet konfliktista ja tapahtumasta toiseen synnyttäen elokuvan juonen ja teeman. Käsikirjoittaja ja näyttelijä joutuvat taipumaan samaan draaman esitettävyyden ehtoon. Kummankin erikoisosaamista on se, että he muokkaavat roolihenkilön sisäistä ja ulkoista pyrkimystä esitettäväksi. Vanha kiista siitä, kumpi on tärkeämpi tai kumpi tuli ensin, juoni vai henkilö, tuntuu merkityksettömältä. Kun on astuttu näyttämölle tai käsikirjoituksen sivulle, ei kumpaakaan enää yksinään ole. Sekä henkilö että juoni tulee näkyväksi henkilön tahdon suunnan kautta ja pitää tavallaan sisällään kummatkin. Tärkeää on myös ymmärtää, että

roolihenkilö ei ”ajattele” samalla tavalla kuin tavalliset ihmiset. Roolihenkilöllä on aina suunta ja vain yksi tahdon suunta kerrallaan.

Käsikirjoittaja luo esityksen dramaturgisin keinoin. Dramaturgia elää ja muuttuu koko ajan, mutta on kuitenkin esityksen mielekästä järjestämistä katsojaa varten. Käsikirjoitusoppaat esittelevät oman tulkintansa klassisesta dramaturgiasta, usein vain eri termein ja ilman, että he tunnustavat kirjoitetun suhdetta draaman perinteeseen, aikaisempaan tutkimukseen tai muihin käsikirjoitusoppaisiin. Tästä voi syntyä väärinkäsitys, että on toisistaan erilaisia tapoja tehdä ja eri kikkapusseja, mistä ammentaa ”uusia” sääntöjä tai menestysreseptejä. Yhtä lailla henkilön tahdon suunta ja päämäärä eivät ole tämän kaltainen, vain yhdellä tavalla käyttöön otettava sääntö tai kikka. Klassisessa elokuvadramaturgiassa on vakiintunut muoto, jossa henkilön ulkoinen päämäärä tuottaa juonen ja sisäinen tarve henkilön muutoksen. Päähenkilön aktiivisuudesta tai ulkoisen päämäärän ja sisäisen tarpeen suhteesta riippumatta käsikirjoittajan tulee hallita ne dramaturgisina elementteinä ja tehdä valintoja niiden suhteen. Dramaturgia ei ole kaava: Tekijä määrittää dramaturgisten elementtien käytön, ei toisin päin. Henkilön tahdon suunnan ja päämäärän orkestraatiolla on loputon määrä mahdollisuuksia. Niiden käyttö muuttuu ja kehittyy koko ajan dramaturgian tavoin, vaikka perusajatus pysyy samana. Lisäksi päämäärän käyttö vaikuttaa käsikirjoitusprosessiin riippuen siitä, koska ja millä tavoin se otetaan käyttöön, ja työskennelläänkö ulkoisesta vai sisäisestä päämäärästä käsin. On myös hyvä tiedostaa, onko päämäärä jotain, mitä yrittää sovittaa jo olemassa olevaan materiaaliin vai tuleeko päämäärä orgaanisesti jo tuotetusta materiaalista.

On helppo todeta ilmeinen yhteys Stanislavskin metodin ja hänen luomansa *tehtävän*, sekä nykyisen käsikirjoituskäytännön välillä. Ottamatta kantaa siihen, mikä muu mahdollisesti tähän on vaikuttanut, on käsikirjoituksen nykykäytännön mukainen henkilön ulkoinen päämäärä ja sisäinen tarve kuin suoraan Stanislavskin metodista. Tahdon suunnalla on aina sisäinen ja ulkoinen ulottuvuus, fyysinen ja psyykkinen, tai fyysinen ja emotionaalinen, ja se voi tulla esitetyksi näiden kahden puolen kautta. On tärkeää muistaa, että toiminta ei tarkoita, että pitää olla ulkoisesti aktiivinen. Sisäistä liiketä ei tarvitse pakottaa käsikirjoituksessa johonkin fyysiseen muotoon, kunhan sisäinen liike on motivoitu ja ymmärrettävissä käsikirjoituksen lukijalle.

Hyödyllisintä antia Stanislavskin ajatuksissa on se, miten tehtävä saadaan aktiiviseksi mielikuvitusta aktivoivaan verbi-muotoon, mahdollisimman selkeästi ja yksinkertaisesti ilmaistuksi. Mielestäni sama ajatustapa toimii myös käsikirjoittajalle. Se laajentaa ymmärrystä siitä, millä eri tasoilla ja tavoilla tahdon suunnan ja päämäärän kanssa voi työskennellä ja miten omaa käsikirjoittajan päätään saa johdettua tuottamaan enemmän ja erilaista materiaalia. Omat kokemukseni ohjauksen ja dramaturgian kursseilta näyttäytyvät hyvin samanlaisina kuin Stanislavskin tehtävä-tyyppiset ajatusharjoitukset.

Näitä johtopäätöksiä voi soveltaa niin käsikirjoittajan käytännön työssä kuin opetuksessakin. Lattiadramaturgian tai Stanislavskin metodin käyttö osana opetusta voi antaa uusia tapoja ymmärtää tahdon suuntaa ja päämäärää, sekä tuoda uusia työkaluja käsikirjoittajille. Lattiatyöskentely on mielestäni loistava keino opiskella draaman peruspalikoita draamallisessa tilanteessa. En tarkoita, että elokuvakäsikirjoittajien pitäisi mennä opiskelemaan teatteria. Tarkoitan, että tällaista lattialla tehtävää dramaturgian opetusta, esimerkiksi lattialla tehtäviä kohtausharjoitteita, pitäisi käyttää myös osana elokuvakäsikirjoituksen opetusta. Mielestäni paras tulos saataisiin siten, että unohdettaisiin kategorisoinnit ohjaajaksi, näyttelijäksi tai esiintyjäksi. Kaikkien olisi hyvä saada kokemusta kustakin roolista. Teatterikorkeakoulussa dramaturgian ja ohjauksen opiskelijat käyvät kymmenen opintopisteen pakollisen ohjauksen perusteet -kurssin. Luonnollisesti tämä tutustuttaa opiskelijat toisiinsa, mutta tämän opinnäytetyön kontekstissa on mielenkiintoista ajatella, mitä tuottaisi, jos kaikki ohjaaja- ja käsikirjoittajaopiskelijat kävisivät yhdessä tällaisen lattiatyöskentelyyn ja draaman dramaturgiaan perustuvan kurssin. Uskon, että tämä tuottaisi yhteisiä termejä, sanoja ja käytettävää kieltä ohjaajien ja käsikirjoittajien kesken. Lisäksi se toisi mukanaan samantasoista draaman perusteiden hallintaa.

Elokuvien katsominen ja niiden analysointi pitää käsikirjoittajan kiinni siinä, miten dramaturgia elää ja muuttuu. Vaikka käsikirjoituksen opetuksen osana katsotaan elokuvia ja analysoidaan niitä, ehkä henkilön tahdon suunta ja päämäärä ansaitsisivat oman kurssinsa. Tällaisella kurssilla tutkittaisiin, minkälaisella orkestraatiolla päähenkilön ulkoinen päämäärä ja sisäinen tarve on tuotu katsojalle tiettäväksi missäkin elokuvassa.

Liitteet

Liite 1. Käymäni ohjauksen -ja näyttelijäntyön kurssit

Opinnäytetyössäni viittaan käymiini dramaturgian,- ohjauksen- ja näyttelijäntyön kursseihin. Valtaosa kursseista on ollut Elokuvataiteen laitoksen omia ohjauksen kursseja, joista osa toteutetaan yhteistyökursseina Teatterikorkeakoulun kanssa. Lisäksi olen käynyt Teatterikorkeakoulun kursseilla ja kahdella näyttelijöille suunnatulla kurssilla koulun ulkopuolella.

Elokuvataiteenlaitoksen ja Teatterikorkeakoulun yhteistyökurssit (ohjaus ja näyttelijäntyö):

Näyttelijä ja kamera, 8 op, opettajat Minna Haapkylä ja Matti Kinnunen, kevät 2019

Näyttelijäntaide 3: Elävä kohtaus, 5 op, opettaja Tiina Pirhonen, syksy 2018

Chekov-kurssi, 4 op, opettaja Marjo-Riikka Mäkelä, syksy 2018,

Elokuvataiteen laitoksen ohjauksen kurssit:

Ohjauksen metodiikka 1: ohjauksen perusteet, opettaja Saara Cantell, 4 op, kevät 2019

Scandar Coptin ohjaustyöpaja, 1 op, kevät 2019

Teatterikorkeakoulun ohjauksen ja dramaturgian kurssit:

Dramaturgian työpaja: subteksti, 2 op, opettajat Sini Moila ja Jussi Moila, kevät 2018

Ohjaajantyön työpaja BA, 2 op, opettaja Minna Nurmelin, syksy 2018

Aiheesta esitykseksi 15 op, opettajat Ville Sandqvist ja Ragni Grönblom-Jolly, 2016-2017

Koulun ulkopuoliset näyttelijäntyön kurssit:

Chekov-kurssi, opettaja Marjo-Riikka Mäkelä, 11. -15.8. 2018, järjestäjä Tukkateatteri

Maisner-kurssi, opettaja Steven Ditmyer, kesä 2018, järjestäjä Presence Oy

Lähdeluettelo

Aaltonen, J. (2007), *Käsikirjoittajan työkalut – Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas,* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aristoteles, *Runousoppi*. Teoksessa Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T. & Reitala, H. Suom. Korhonen, K. & Korhonen, T, (2012), Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille, Helsinki: Teos.

Batty, C. (2010), 'The physical and emotional threads of the archetypal hero´s journey: proposing common terminology and re-examining the narrative model', *Journal of Screenwriting*, 1:2, s. 291-308

Benedetti, J. (1993), *Johdatus Stanislavskiin*, Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Chadderton, D. (2008), 'Drama from life – Part 3', *Scriptwriter*, tammikuu 2008, s. 56-60

DeKoven, L. (2006), *Changing direction: A practical approach to directing actors in film and theatre*, Amsterdam: Elsevier.

Dramaturgian koulutusohjelman päivittyvä sanakirja, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettu 6.8.2019. https://www.uniarts.fi/uutishuone/dramaturgian-koulutusohjelman-päivittyvä-sanakirja-julkaistu.

Dunne, W. (2017), *Character, scene and story,* Chicago: The University of Chicago Press.

Dunne, W. (2016), *The architecture of story*: A *technical guide for the dramatic writing,* Chicago: The University of Chicago Press.

Dunne, W. (2009), *The dramatic writer´s companion: Tools to develop characters, cause scenes, and build stories,* Chicago: The University of Chicago Press.

Fink, E. J. (2014), *Dramatic story structure: A primer for screenwriters,* New York: Routledge.

Ganz, A. (2013), 'To make you see´: Screenwriting, description and the ´lens-based´ tradition', *Journal of Screenwriting,* 4:1, s. 7-24.

Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H. & Aristoteles. (2012), *Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille,* Helsinki: Teos.

Howard, D. & Mabley, E. (1995), *The tools of screenwriting: A writer´s guide to the craft and elements of a screenplay,* New York: St. Martin´s Griffin.

Jorgensen, S. (2017), 'Character, plot and the human condition', *Journal of Screenwriting*. 8:2, s. 117-126.

Kivimäki, A. & Korhonen, K., *Johdanto. Teoksessa* Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H. & Aristoteles. (2012), Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille, Helsinki: Teos.

Koivumäki, M-R. (2010), 'The aesthetic independency of the screenplay', *Journal of Screenwriting,* 2:1, s. 25-40.

Koivumäki, M.-R. (2014), 'Poetic dramaturgy in Andrey Tarkovsky's *Nostalgia* (1983): A character without a goal?', *Journal of Screenwriting,* 5:1, s. 141–155.

Koivumäki, M-R. (2016), *Dramaturgical approach in cinema: Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky´s Fims,* Helsinki: Aalto yliopisto, Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos.

Kultakuume: *Konstantin Stanislavski ja Näyttelijän työ*. Radio-ohjelma 10.7.2012. Yle Areena verkkopalvelu. https://areena.yle.fi/1-1552306. Kuunneltu 7.12.2019.

Lee, A. Foreword teoksessa: DeKoven, L. (2006), *Changing direction: A practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre*, Amsterdam: Elsevier.

Millard, K. (2006), 'Writing for the screen: Beyond the gospel of story', *Scan Journal*, 3:2. http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=77. Luettu 6.8.2019.

Numminen, K., Kilpi, M. & Hyrkkänen, M. (toim.). (2018), *Dramaturgiakirja. Kaikki järjestyy aina,* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Pätsi, M. (2010), *Näyttelijän tekniikoita,* Helsinki: Avain.

Peltoniemi, J., *Esitettäväksi kirjoittaminen – kommunikaatiota itseilmaisun sijaan*. Teoksessa Numminen, K., Kilpi, M. & Hyrkkänen, M. (toim.). (2018), *Dramaturgiakirja. Kaikki järjestyy aina,* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Rantala, R-S. (1998), *Näyttelijä – Auteur: näkökulma stanislavskilaisuuteen,* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Repo, K. ([2008] 2011), *Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta-analyysin metodiin*, Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Päivitetty versio 9.11.2011.

https://docplayer.fi/4364129-Kristiina-repo-teatterikorkeakoulun-teatteritaiteen-maisterin-tutkinnon-opinnaytetyon-pohjalta-muokattu-ja-paivitetty-versio-9-11.html Luettu 15.11.2019.

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

Stanislavski, K. & Repo, K. (toim., suom.) (2011), *Näyttelijän työ*, Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tierno, M. (2002), *Aristotele´s poetics for screenwriters:* S*torytelling secrets from the greatest mind in western civilization,* New York: Hyperion.

Toporkov, V.O. (1984), *Toiminnasta tunteeseen: Stanislavski-muistiinpanoja,* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Weston, J. (1999), *Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan,* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.