



”Alku ja loppu, siinä välissä täytyy olla kaari”

Näkökulmia ja kokemuksia dokumenttisarjojen käsikirjoittamisesta

Elina Häkkinen

Haaga-Helia ammattikorkeakoulu

Medianomi YAMK

Journalismi

Opinnäytetyö

2022

Tiivistelmä

Tekijä Elina Häkkinen
Tutkinto Medianomi (YAMK)
Opinnäytetyön nimi ”Alku ja loppu, siinä välissä täytyy olla kaari” – Näkökulmia ja kokemuksia dokumenttisarjojen käsikirjoittamisesta.
Sivu- ja liitesivumäärä 68+2
<p>Opinnäytetyön tarkoituksena on selvittää dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosessin keskeisiä seikkoja. Dokumenttisarja kerronnan muotona on kasvattanut suosiotaan mutta sen käsikirjoitusprosessia ei ole juurikaan tutkittu. Tässä opinnäytetyössä selvitän sekä sisällöllisiä että työkäytänteisiä seikkoja dokumenttisarjojen käsikirjoittamisprosessissa.</p> <p>Opinnäytetyötä varten olen haastatellut dokumenttisarjojen käsikirjoittajia ja analysoinut vastaukset fenomenografista tutkimusmenetelmää käyttäen. Fenomenografiassa tutkitaan yksilöiden kokemuksia ja tulkintoja asioista, joten tutkimusmenetelmä sopii hyvin subjektiivisten käsikirjoituskokemusten tutkimiseen.</p> <p>Dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosessia on vähemmän kuvattu kirjallisuudessa, mutta rakensin teoriapohjan peilaten dokumenttielokuvien ja draaman käsikirjoitusoppeja sarjamuotoisuuteen. Haastatteluista sekä teoriasta nousi esiin jatkuvan käsikirjoittamisen malli, ja vankan käsikirjoitusperustan luomisen tärkeys dokumenttisarjoille. Päähenkilöiden tärkeys dokumenttisarjan tunnekuljetuksen luomisessa nousi esiin merkittävänä seikkana, samoin kuin teemallisten kaarien sekä kohtausten käsikirjoittamisen merkitys rakenteen luomisessa. Käsikirjoittamisen käytänteistä käsikirjoituksen testaaminen muilla ja ryhmässä toimiminen nousivat tärkeiksi huomioiksi. Seurantarealityä sekä seurantadokumenttia haastateltavat pitivät osittain risteävinä genreinä, joiden sisällöllisiä eroja ja yhtäläisyyksiä avaan opinnäytetyössä.</p> <p>Haastateltavat uskovat dokumenttisarjojen suosion pysyvän, ellei kasvavan ja katsojatutkimukset tukevat tätä havaintoa. Dokumenttisarjojen käsikirjoituksen tutkiminen on siis hyvin ajankoh- taista ja alaa hyödyttävää.</p>
Asiasanat Dokumenttisarja, käsikirjoitus, käsikirjoittaja, fenomenografia

Sisällys

1	Johdanto	1
2	FENOMENOGRAFINEN TUTKIMUSMENETELMÄ	3
2.1	Aineiston kerääminen.....	4
2.2	Aineiston analysointi.....	6
3	TEOREETTINEN VIITEKEHYS DOKUMENTTISARJAN KÄSIKIRJOITTAMISEEN	9
3.1	Dokumenttisarjan käsikirjoittaminen	10
3.2	Ideasta kohti taustatutkimusta	11
3.3	Kohti kirkasta päämäärää	13
3.4	Taustatutkimus kaiken perustana	15
3.5	Dokumenttisarjoille mahdollisia rakennemalleja.....	17
3.6	Ajallinen kaari ja tarinalinjat toiminnan kehyksenä	24
3.7	Työkaluja katsojan otteessa pitämiseen	26
3.8	Käsikirjoittamisen käytänteitä – kohti parempaa käsikirjoitusta	29
4	DOKUMENTTISARJAT REALITYN MUOKKAAMASSA MEDIAKENTÄSSÄ.....	32
4.1	Haastateltavien ajatuksia realityn ja dokumenttisarjojen rinnakkaisuudesta	33
4.2	Käsikirjoittamisen yhtäläisyyksiä tai eroja realityssa ja dokumenttisarjassa	35
5	KESKEISTÄ DOKUMENTTISARJOJEN KÄSIKIRJOITTAMISESSA.....	37
5.1	Kaikki alkaa ideasta.....	38
5.2	Käsikirjoitus lähtee päähenkilöistä.....	39
5.3	Dokumenttisarjan kerronnan, toiminnan ja tunteen kaaret	43
5.4	Kohtauksen rakentaminen	45
5.5	Katsojan koukuttaminen ja tunteen merkitys.....	47
5.6	Käsikirjoituksen visualisointi ja muita käytettyjä työtapoja.....	51
5.7	Käsikirjoittaminen yksin ja ryhmässä	53
5.8	Jatkuva käsikirjoittaminen.....	55
5.9	Edit-käsikirjoittaminen	56
5.10	Käsikirjoittaminen suhteessa intuitioon ja käytäntöön	59
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	61
	Lähteet.....	66
	Liitteet.....	69

1 Johdanto

Dokumenttisarja kerronnan muotona on kasvattanut suosiotaan, mutta sen käsikirjoitusprosessia ei ole vielä juurikaan tutkittu toisin kuin dokumenttielokuvien. (Ks. Aaltonen 2011, 2018, Bernard 2006, Cedeström 2013). Tästä syystä dokumenttisarjojen käsikirjoittamisen tutkiminen on sekä ajankohtaista että alaa hyödyttävää. Tutkimukselle on vahva työelämätilaus. Työskentelen Yleisradion Luovissa Medioissa, jossa enenevässä määrin tuotetaan sarjamuotoisia dokumentteja yksittäisten pistedokumenttien tai dokumenttielokuvien rinnalla. Dokumenttisarjojen suosio on lisääntynyt myös muilla kanavilla sekä suoratoistopalveluissa eikä dokumenttisarjojen kasvanut suosio viittaa ainakaan sarjamuotoisuuden vähentymiseen. Yleisötutkija Anna Lahelman (2022) mukaan sarjamuotoisuus dokumenteissa palvelee suoratoistopalveluiden käyttäjää. Kun mieluinen sisältö on löydetty, sitä saa halutessaan lisää. Lyhyehkö yksitäinen jakso madaltaa kynnystä aloittaa katselu, mutta katselun alkuun päästyä sarjan parissa voikin hurauttaa koko ilta. Tämä on tuttu ilmiö fiktiosarjoista, mutta pätee nykyään myös faktaan.

Toimin tuottajana ja valtaosassa tuottamistani dokumenttisarjoista toimin yhtenä käsikirjoittajana. Jo aiemmin käsikirjoittajien kanssa keskustellessa on käynyt ilmi, että alalla on liian vähän tietoa toisten käsikirjoittajien tavoista työskennellä tai käytänteistä edistää käsikirjoitusta eri tuotannon vaiheissa. Dialogin käyminen ja erilaisten työtapojen jakaminen olisi alan kehittymisen kannalta tärkeää. Tämän työn tarkoituksena onkin inspiroida ja antaa eväitä niin sisällöllisesti kuin käytännönkin tasolla oman käsikirjoitusprosessin kanssa kamppaileville. Työ tuo näkyväksi hiljaista tietoa dokumenttisarjojen käsikirjoittamisesta, mahdollistaa vertaisoppimista alalla toimiville sekä tarjoaa työkaluja sarjojen käsikirjoittamisen parissa työskenteleville.

Tavoitteenani on tutkia dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosessia. Opinnäytetyössäni perehdyn sarjamuotoisen käsikirjoittamisen sisällöllisiin erityispiirteisiin sekä käsikirjoitusprosessin käytänteisiin ja työtapoihin. Teoriaosiossa vertailen dokumentti- ja draamaelokuvien käsikirjoittamisen työkaluja ja lainalaisuuksia, pohtien samalla miten ne toimisivat myös dokumenttisarjojen käsikirjoittamisessa. Toivon löytäväni kirjallisuudesta teoriapohjaa tutkimuskysymykseen käsikirjoitusprosessiin vaikuttavista keskeisistä seikoista.

Sarjamuotoisella dokumentilla tai dokumenttisarjalla tässä opinnäytetyössä tarkoitetaan dokumenttia, jossa on yhden elokuvan sijaan useita jaksoja. Tarinat jatkuvat osasta toiseen tai jaksot ovat omia kokonaisuuksiaan. (Hirvonen 1999, 134.) Jatkuvujuonaisuudella tarkoitetaan tässä opinnäytetyössä sitä, että sarjan jaksot etenevät juoneltaan kronologisesti, eivätkä toimisi yksittäisinä

teoksina. Käsikirjoitus käsitteenä tarkoittaa suunnitelmaa, jonka avulla elokuva tai tv-ohjelma, voidaan kuvata. (Aaltonen 2011, 102).

Tutkimuskysymykset ovat

1. Mitkä sisällölliset seikat nousevat keskeisiksi dokumenttisarjojen käsikirjoittamisessa?
2. Millaisia työkäytänteitä tai työtapoja käytetään dokumenttisarjojen käsikirjoittamisprosessissa?

Vastatakseni tutkimuskysymyksiin, olen haastatellut kahdeksaa jo pidempään alalla toiminutta dokumenttisarjojen käsikirjoittajaa. Selvitän millaiset seikat nousevat sisällöllisesti tärkeimpinä esiin haastateltavien pohtiessa dokumenttisarjojen käsikirjoittamista. Tämän lisäksi tarkastelen sitä, millä tavoin dokumenttisarjojen käsikirjoittajat luovat käsikirjoitusprosessin alusta loppuun ja mitkä seikat ohjaavat heitä käsikirjoittamisessa. Dokumenttielokuvien käsikirjoittamiseen perehtymisen lisäksi vertaan seurantarealityn ja seurantadokumentin käsikirjoittamista. Haastatteluihin olen käyttänyt teemahaastattelua ja haastatteluaineiston olen purkanut käyttäen fenomenografista tutkimusotetta. Fenomenografiassa tarkastelun kohteena on ihmisten erilaiset käsitykset ja tavoitteena analysoida ja ymmärtää näitä erilaisia käsityksiä ilmiöistä. (Huusko & Paloniemi 2006, 163).

Opinnäytetyön luvussa kaksi esittelen fenomenografista tutkimusotetta ja kuvaan sekä aineiston keruun että analyysin. Luvussa kolme esittelen dokumenttisarjoihin sovellettavaa teoriapohjaa. Olen pyrkinyt keräämään teoriapohjan siten, että siitä on ammennettavaa dokumenttisarjoja käsikirjoittaessa tai niiden käsikirjoitusprosesseja analysoidessa. Luvut neljä ja viisi ovat tutkimusanalyysia. Luvussa neljä avaan lyhyesti seurantarealityn ja seurantadokumentin käsikirjoittamisprosessien yhtäläisyyksiä ja eroja. Luvussa viisi kuvaan tutkimusaineistosta nousseita käsikirjoittamisen sisältöön liittyviä seikkoja ja käsikirjoittamisen käytänteistä nousseita analyysia. Luku kuusi on tutkimustulosten yhteenvetoa ja loppupohdintaa.

2 FENOMENOGRAFINEN TUTKIMUSMENETELMÄ

Tässä luvussa kerron valitusta tutkimusmenetelmästä, aineiston keruusta sekä aineiston analyysistä. Tarkoituksena on kartoittaa dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosessia käyttämällä fenomenografista tutkimusotetta ja analyysimenetelmää. Tässä analyysimenetelmässä ilmiötä tarkastellaan yksilöiden käsitysten tai kokemusten kautta. Kyseessä on laadullinen tutkimus, jossa tutkitaan miten haastateltavat ymmärtävät ja kuvaavat jotain tiettyä ilmiötä ja millaista variaatiota ilmiön käsittämisessä ja kokemuksissa on. (Kettunen & Tynjälä 2018.) Käsikirjoitusprosessit ovat hyvin henkilökohtaisia ja subjektiiviseen kokemukseen perustuvia. Oikeaa tai väärää tapaa käsikirjoittaa dokumenttisarjoja ei ole. Mielenkiintoista on selvittää, mitä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia käsikirjoittajien näkemyksissä ja kokemuksissa on.

Fenomenografinen tutkimus on saanut alkunsa Göteborgin yliopistosta 1970-luvulla, jolloin Martonin johtama tutkimusryhmä alkoi tutkimaan opiskelijoiden käsityksiä oppimisesta. Termi fenomenografia on kehitetty vuonna 1979 tarkoittamaan sitä, miten jokin ilmenee yksilölle eli miten yksilö käsittää jonkun ilmiön. Fenomenografisessa tutkimusmetodissa ajatellaan, että on olemassa yksi maailma, jonka ihmiset ymmärtävät eri tavoin. Tällöin tutkimuksen kohteena olevaa ilmiötä kuvataan sellaisena, miten tutkittavat sen kokevat. (Huusko & Paloniemi 2006, 163.)

Tässä tutkimussuuntauksessa oletuksena kuitenkin on, että on olemassa vain rajallinen määrä tapoja kokea tai käsittää ilmiöt ja että nämä tavat ovat loogisessa suhteessa toisiinsa. Fenomenografian mukaan käsitystä voi toki muuttaa tai se voi olla erilainen eri tilanteessa. Samoin käsityksiä voi olla useita. (Kettunen 2021.)

Fenomenografisessa analyysissä tuloksena on kohderyhmän ilmiötä käsittelevien kokemusten ja käsitysten jäsentely sekä kuvaus. Päällimmäisenä tarkoituksena ei ole vain löytää kokemuksia ja näkemyksiä vaan etsiä niistä loogisia rakenteita ja kategorioita. Materiaali voidaan kategorisoida eli luokitella ja nämä kategoriat voidaan kuvata hierarkiana, joka laajenee suppeista käsityksistä laaja-alaisempiin. Fenomenografia pyrkii tutkimaan merkityksiä ryhmänä, ei niinkään vastausten merkitystä yksilölle. (Åkerlind, 2005.)

Tutkimusmenetelmässä tulkinta muodostuu aineiston ja teorian vuorovaikutuksesta niin että aineisto toimii kategorisoinnin pohjana. Tutkimuksessa aineiston koko on usein pieni ja rajattu. Laadullisessa tutkimuksessa tutkimusaineisto voi olla pienikin, kun tarkoituksena on ymmärtää ilmiötä, eikä etsiä tilastollisia yhteyksiä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Fenomenografiassa pyritään kiinnittämään huomio ihmisten ajatuksiin heitä ympäröivästä maailmasta ja kokemuksiinsa siitä. Tutkijan tulee olla kiinnostunut haastateltavien tavoista kokea jokin ilmiö, samalla kuitenkin

sulkea pois omat kokemuksena ja käsityksensä asiasta. Tämä oli itselleni oleellinen huomio, sillä olen mukana tuotantojeni käsikirjoitusprosesseissa ja siten omaan luonnollisesti omat näkemykseni asioista. Olikin tärkeää ensin tiedostaa ja reflektoida omat näkemykset aiheesta, jotta ne pystyi sulkeistamaan ennen haastattelutilanteen dialogia. (Haapaniemi, 2013, 53-56).

2.1 Aineiston kerääminen

Haastattelin työtä varten kahdeksaa alalla toimivaa käsikirjoittajaa. Haastattelulla saadaan nopeasti kerättyä syvällistäkin tietoa ja uusia näkökulmia kohteesta. Se on erityisen hyödyllinen silloin, kun tutkitaan aiheita, joista on olemassa vain vähän aiempaa tutkimusta. (Ojasalo, Moilanen & Ritolahti 2009, 95, ks. myös Hyvärinen, Nikander & Ruusuvuori 2017.) Haastattelutyypinä käytin teemahaastattelua. Teemahaastattelussa kyseessä on eräänlainen keskustelu, jossa tutkija pyrkii vuorovaikutuksessa saamaan selville haastateltavilta häntä kiinnostavat asiat. (Aaltola&Valli 2010, 26). Koin että haastattelussa on hyvä olla tilaa vapaalle keskustelulle ja mahdollisille sivupoluille, mutta runko mihin palata. Teemat joita haastattelussa käsittelin, oli dokumenttisarjan ideointi ja taustatyö, käsikirjoittaminen projektin elinkaareissa, käsikirjoittajan työtavat ja dokumentaarinen kerronta.

Kaikilla haastateltavilla on käsikirjoittajan työkemusta myös muista genreistä, mutta tässä työssä keskityimme dokumenttisarjoihin ja niihin liittyviin teemoihin. Käytin haastateltavien valintaan laadullisessa tutkimuksessa käytettyä niin sanottua eliittiotantaa. Siinä haastateltaviksi valitaan henkilöitä, joilla uskotaan olevan tutkittavasta ilmiöstä paljon kokemusta ja että heiltä on siitä saatavilla parhaiten tietoa (Tuomi & Sarajärvi 2009, 86 ks. myös Alastalo, Åkerman & Vaittinen 2017.) Valitsin haastateltavat mahdollisimman monipuolisesti niin että sarjat, joita he ovat käsikirjoittaneet, ovat tyyleiltään, teemoiltaan tai kerronnanmuodoiltaan erilaisia. Katsoin etukäteen jokaisen haastateltavan käsikirjoittamia sarjoja. Näin valmistauduin mahdollisiin esimerkkeihin mitä haastatteluissa haastateltavat voisivat sarjoistaan kertoa. En tehnyt käsikirjoituksellisia johtopäätöksiä vielä näkemistäni sarjoista, sillä käsikirjoitusprosessiin ja lopullisiin valintoihin on voinut vaikuttaa moni muukin työryhmän jäsen. Ennakkoajatukseni esimerkkien kertomisesta omista sarjoista piti paikkansa, ja haastattelutilannetta helpotti, että tunsin esimerkkeinä mainitut dokumenttisarjat.

Media-ala on pieni ja tekijät tuntevat toisensa. Kuuluessani itse samaan dokumenttisarjojen tekijöiden ryhmään, voidaan tiedon keruun lähtökohtana pitää sisäpiirihaastattelua. Tällöin tutkija valitsee tutkimuksen kohteeksi sen sosiaalisen todellisuuden, johon hän itsekkin on osallisena. Sisäpiiriläisyys syntyy jostakin asiasta, joka erottaa haastateltavat laajoista ihmisjoukoista, mutta jonka

haastattelija ja haastateltava jakaa. Sisäpiiriläisenä saattaa olla helpompi löytää haastateltavia ja saavuttaa heidän luottamuksensa (Juvonen 2017, 398-399.) Koen että haastattelutilanteita helpotti se, että kaikki haastateltavat ainakin tiesivät mitä dokumenttisarjoja olen tuottanut ja/tai käsikirjoittanut, ja osan kanssa olin vuosien varrella tehnyt yhteistyötä. Juvonen (2017) muistuttaa että sisäpiirihaastattelun etuna on se, että yhteiset kokemukset tuottavat jaettua ymmärrystä ja esimerkiksi haastattelun käsitteistö on jo haastattelijalle tuttua. Myös vuorovaikutus kahden sisäpiiriläisen välillä on usein mutkatonta, niin kuin koen tässäkin tapauksessa olleen. Sisäpiirihaastattelu sopii tähän tutkimukseen, sillä sisäpiirihaastattelulla harvoin pyritään keräämään vain pelkkiä faktoja. Enemmänkin siinä pyritään ymmärtämään sisäpiirissä jaettuja merkityksiä. (Juvonen 2017, 404-406, ks myös Mykkänen 2021, 108–127) Tämä tukee myös valittua analyysimenetelmää, sillä sekä fenomenografiassa että sisäpiirihaastattelussa tulokset eivät ole oikeita tai vääriä, vaan vain keskenään erilaisia.

Kerroin jo haastatteluvaiheessa haastateltaville, että anonymisoin haastattelut eikä vastauksista voi päätellä vastaajaa. Koin että tämä lisää haastatteluihin avoimuutta ja rehellisyyttä. Jätin haastateltavien suorista lainauksista pois kaikki ne tunnistettavat elementit, kuten viittaukset heidän käsikirjoittamiinsa dokumenttisarjoihin, jotka voisivat mahdollistaa henkilöllisyyden päättelyn. Haastattelut kestivät 1h10min – 1h40min. Haastattelumateriaalia kertyi 10tuntia 32minuuttia Kysymysten järjestys mukaili dokumenttisarjojen käsikirjoittamisen kaarta ideasta lopputulokseen, kuitenkin niin että aiheesta sai rönsyillä. Sisällöllisten kysymysten jälkeen haastateltavilta kysyttiin käytännön työtavoista ja lopuksi peilattiin ajankohtaista aihetta seurantadokumentin sekä seurantarealityn käsikirjoitusprosessin yhteneväisyydestä, eroavaisuudesta ja fuusioitumisesta. Teoriapohjan luominen ennen haastatteluja auttoi teemojen ja kysymyksien luomisessa. Vaikka fenomenografiassa ei vertailla teoriaa ja tutkimustuloksia, teoriaan perehtyminen auttaa nostamaan oikeita merkityksiä ja jäsentämään materiaalia. (Huusko & Paloniemi 2006, 166.)

Kerroin haastateltaville haastattelutilanteessa, että en työlläni etsi oikeita tapoja tehdä käsikirjoitustyötä, vaan fenomenografisen tutkimustavan mukaan tutkin miten haastateltavat kokevat tai ajattelevat asioiden olevan. Myös tämän avaaminen tuntui hyvältä, sillä useasti haastateltavat korostivat vastauksen olevan hyvin subjektiivinen näkemys asiasta ja että tekevät työtään omasta persoonastaan käsin. Yllätyin jo haastattelutilanteessa, kuinka yhdenmukaisesti haastateltavat kertoivat tietystä aihepiireistä, ja toisaalta, kuinka tietyt kysymykset jakoivat vastauksia

Tutkimusaineistoa pitäisi osata kerätä sisällöllisesti ja määrällisesti sopivankokoinen määrä. Aineistoa pitäisi katsoa sen tarkoituksenmukaisuuden näkökulmasta – millaista aineistoa on mahdollista saada ja miltä aineisto vaikuttaa analyysin kannalta. Yksi tapa selvittää onko aineistoa riittävästi, on sen kylläntyminen eli saturaatio. Aineisto on tarpeeksi iso, kun se alkaa toistaa itseään eikä

enää tuo tutkimuksen kannalta uutta tietoa. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 86-88.) Koen että haastatteluvien määrä on tähän tutkimukseen oikea, sillä haastateltavien vastauksissa ei tullut enää viimeisien haastattelujen kohdalla uutta informaatiota. Aiheet alkoivat toistamaan itseään, mikä kertoi, että haastateltavia ei tarvittu enempää.

Haastateltavat olivat olleet alalla kahdestatoista kahteenkymmeneenviiteen vuoteen ja jokainen heistä on käsikirjoittanut useita dokumenttisarjoja.

Haastateltava A	alalla 20 vuotta
Haastateltava B	alalla 17 vuotta
Haastateltava C	alalla 12 vuotta
Haastateltava D	alalla 25 vuotta
Haastateltava E	alalla 19 vuotta
Haastateltava F	alalla 20 vuotta
Haastateltava G	alalla 13 vuotta
Haastateltava H	alalla 20 vuotta

Taulukko 1 Haastateltavat työkokemuksineen

2.2 Aineiston analysointi

Fenomenografiselle analyysille ei ole annettu tarkkoja menettelytapoja, mutta siihen on vakiintunut tiettyjä piirteitä kuten aineistoin luokittelu. Purin aineiston Niikon (2003) fenomenografisen analyysin vaiheiden mukaan. Siinä edetään materiaalin läpikäymisestä kohti niin kutsuttua tulosavaruutta, jossa kuvataan materiaalista löydetyt aihekategoriat. Aloitin analyysin perehtymällä aineistoon perinpohjaisesti lukemalla litteroinnit useaan kertaan läpi. Larssonin (1986, Haapaniemen 2013, 54) mukaan ”*ensimmäisessä vaiheessa aineistoa luetaan läpi niin monta kertaa, että se täyttää tutkijan ajatukset lähes kokonaan*”. Litteroituna materiaalia on 65 sivua (Arial fontti 11, rivinväli 1,5). Sana-tarkasti jätettiin litteroimatta tarkkaan kerrotut esimerkit sarjoista. Tällöin litterointiin laitettiin ylös

haastattelukohtaan aikakoodi ja merkintä ”kertoo esimerkin x-sarjasta”. Kohtaan olisi helppo palata aikakoodia käyttäen, mikäli esimerkkiä olisi myöhemmin tarvittu.

Tämän jälkeen kävin aineiston lause kerrallaan läpi niin että keräsin lauseista merkitysyksiköt, jotka ryhmittelin kategorioiksi. Fenomenografiassa merkitysyksikköjen joukko koostuu tutkimusongelman kannalta merkityksellisistä ilmaisuista. Merkitysyksiköt oli helppo löytää materiaalista ja jakaa omiin osioihin. Fenomenografisessa analyysissä keskitytään ilmauksiin itseensä eikä niitä tuotaneisiin ihmisiin. (Haapaniemi, 2013, 53-56.) Merkitysyksiköitä kerätessä on siis yhdentekevää, tuleeko yksiköitä useita samalta vai eri haastateltavalta. Ensimmäisessä kirjoitusvaiheessa pidin merkitysyksiköiden jaossa kiinni anonymisoitua luettelointia vastaajista ”haastateltava A - haastateltava H” mutta nopeasti ymmärsin fenomenografian ajatuksen siitä, että merkityksellistä ei ole kuka mitään on vastannut, ja poistin merkinnät haastateltavista. Merkitysyksiköitä on tarkoitus verrata keskenään ja luokitella keskenään, vaikka ne tulisivatkin samalta vastaajalta. Merkitysyksiköiden jakamiseen voidaan käyttää Niikon (2003) mukaan tapaa printata ne lapuille ja järjestellä, tai tehdä järjestely suoraan tietokoneen näytöllä, niin kuin itse tein. Lähdin etsimään merkitysyksiköitä kahdella eri tapaa. Sisällöllisiin seikkoihin etsin merkitysyksiköitä teoriaan peilaten ja pitäen Olssonin dramaturgiaa havainnoinnin rakenteena. Merkitysyksiköitä löytyi Olssonin peilaten alkusysäyksen luomiseen, maailmojen ja ihmisten esittelyyn, jännitteen rakentamiseen (ristiriitoihin) sekä lopuratkaisuun. Tämän lisäksi kategorioita ensimmäisellä merkitysyksikköjen keräämiskierroksella nousi rakenteeseen ja kaariin sekä tarinalinjoihin, käännekohtiin ja koukkuihin. Muita materiaalista nousevia kategorioita oli muun muassa ideointi ja taustatyö, casting, jatkuvajuonisuuteen ja tunteeseen liittyvät teemat. Käsikirjoittamisen työtapoihin liittyviä merkitysyksiköitä aloin keräämään tuotannon kulkua mukailen jakaen työkäytänteet ensin esituotantoon, tuotantoon ja jälkituotantoon liittyviin kategorioihin.

Seuraavassa vaiheessa Niikon (2003) mukaan pyritään hahmottamaan merkitysyksikköjen suhde toisiinsa asetetun tutkimusongelman ja teorian perspektiivistä. Lajittelin tällä ajatuksella merkitysyksiköt teemoihin tutkimuskysymysten mukaisesti. Jaoin aihepiirit käsikirjoittamisen käytänteisiin sekä käsikirjoituksen sisällöllisiin seikkoihin liittyviin kategorioihin. Kävin haastattelut läpi aina yhtä tutkimuskysymystä kerrallaan tarkastellen. Samalla kirjoitin ylös teemoja, mitä haastattelua lu-kiessa kävi ilmi, nopeuttaakseni vastausten purkamista. Tämän jälkeen aloin niputtamaan merkitysyksiköitä horisontaalisesti pienempiin kategorioihin. Joidenkin kategorioiden huomasin limittyvän keskenään, joten yhdistelin kategorioita isommiksi kokonaisuuksiksi.

Fenomenografiaan kuuluu ymmärrys, että tutkimuksen analyysi on siinä missä haastattelutkin, subjektiivinen kokemus. Tutkijan tulee jatkuvasti tarkkailla omia käsityksiään ja sulkeistaa omat ennakkokäsitykset asiasta, mutta silti tiedostaa, että samoista materiaaleista voi nousta eri tutkijoille

eri merkityksiä ja tutkimustuloksia riippuen kysymyksenasetteluista. Ajatellaan, että ihmisten kokemukset ovat yhteydessä siihen, missä tilanteessa ja asiayhteydessä ne tapahtuvat. Tällöin tutkittava ilmiö voidaan ymmärtää myös eri tavoin, kuin miten sen on itse ymmärtänyt. (Rissanen 2006)

3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS DOKUMENTTISARJAN KÄSIKIRJOITAMISEEN

Tässä luvussa tuon esille teoreettista viitekehystä dokumenttisarjojen käsikirjoittamiseen. Tietopohjaa rakentaakseni etsin käsikirjoituksen teoriaa sekä dokumenttielokuvien että fiktion käsikirjoittamisessa ja pohdin miten niitä voisi soveltaa sarjamuotoisuuteen. Käytän lähteenä myös muun muassa Jemina Jokisaloon Dokumenttisarjojen käsikirjoituskoulutusta, josta ammennin paljon juuri sarjojen käsikirjoittamiseen. Sekä fiktion että dokumenttielokuvien käsikirjoitusprosessit ja lainalaisuudet risteävät keskenään monin tavoin sekä sisällöllisissä käsittelytavoissa että käsikirjoittamisen käytänteissä. Uskon niistä löytyvän paljon ammennettavaa myös dokumenttisarjojen käsikirjoittamiseen. Ennen kaikkea on kyseessä on tarinan kerronnasta. Muoto on vain hieman erilainen.

Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta on olemassa oppaita ja kirjallisuutta, joissa käsitellään sisällöllisten seikkojen lisäksi myös käsikirjoittajien työtapoja. (Ks. Cedeström 2003, Aaltonen 2011 & 2018). Jouko Aaltonen (2006) on tutkinut dokumenttielokuvien työkäytäntöjä tutkimuksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*, ja tehnyt havainnon, että työkäytännöt vaihtelevat paljon tekijästä ja dokumenttielokuvan luonteesta riippuen. Työkäytännöt ja strategiat määrittävät ja pitävät sisällään myös käsityksen dokumentin luonteesta. Tekijä on ikään kuin maailman ja katsojan välissä ja luo tietyn representaation todellisuudesta, jota myös työkäytännöt muokkaavat (Aaltonen 2006, 10.) Muun muassa tästä ja muusta kirjallisuudesta ammennan käsikirjoituksien parissa työskenteleville hyödyllistä teoriapohjaa seuraavaan lukuun. Teoriapohjaa luodessa pyrin pitämään mielessä teorian käytäntöön viemisen mahdollisuuden.

Dokumenttisarjat julkaistaan televisiossa ja/tai suoratoistopalveluissa. Tv-dokumenttien on totuttu olevan aihevetoisia ja ne on tarkoitettu tiedonvälitykseen, ilmiöiden tulkitsemiseen ja ajankohtaisten asioiden käsittelemiseen. Valkokankaalla nähty dokumenttielokuva sen sijaan on totuttu näkemään taideteoksena, tekijänsä ilmaisun luomuksena ja usein tunteiden herättäjänä. (Saksala 2008, 17-18) Näkisin, että nykyisissä dokumenttisarjoissa nämä kaksi genrejä sekoittuvat, ja parhaimmillaan sarjat saavuttavat molempien tyyli-lajien parhaat puolet. Saksalan analysoidessa TV-dokumentin anatomiaa vuonna 2008 julkaistussa ”Asiaa ruudussa” -kirjassa dokumenttisarjat eivät olleet vielä niin yleistyneet, että niitä olisi käsitelty muuten kattavassa tv-dokumentteja käsittelevässä teoksessa.

3.1 Dokumenttisarjan käsikirjoittaminen

Käsikirjoituksen on toimittava trampoliinina, jolta me hyppäämme. (Fageström, Sundstedtin 2009, 140 mukaan)

Onnistunut dokumenttisarja näyttää siltä, että sitä ei olisi käsikirjoitettu vaan tapahtumat olisi vain tallennettu. Katsojalla ei ole eikä pidäkään olla mitään käsitystä siitä, kuinka paljon ennakkosuunnittelua, käsikirjoittamista, palikoiden uudelleen järjestelyä ja työtä on sisällöllisesti tehty, jotta on saatu luotua autenttisuuden tunne.

Käsikirjoitus on yhdenlainen hypoteesi – näitä asioita saattaa tapahtua – joka todennetaan kuvauksissa. (Aaltonen 2011,102). Tekijä ei voi tietää mitä kameran edessä tulee tapahtumaan, mutta hän voi luoda suunnitelman ja luonnostelman siitä, mitä ajattelee voivan tapahtua. Dokumenttielokuvien käsikirjoittamisesta usein sanotaan, että ensin kirjoitetaan käsikirjoitus, joka voidaan sitten kuvausten jälkeen heittää roskakoriin. Tämä pätee myös dokumenttisarjoihin. Voidaan tehdä niin kutsuttu toivelista, mitä toivotaan tapahtuvan, mutta useimmiten todellisuus yllättää. Lopulta elokuvalle tai sarjalle todellisia, toteutuneita asioita ovat ainoastaan ne, mitä on onnistuttu kuvaamaan. Näistä aineksista pitää käsikirjoittaa lopullinen käsikirjoitus.

Dokumenttielokuvan käsikirjoituksen tarpeellisuudesta käydään usein keskustelua. Näen saman dokumenttisarjoissa. Aaltosen (2006, 128) mukaan osa dokumenttielokuvien ohjaajista on sitä mieltä, että dokumentteja ei voi etukäteen käsikirjoittaa vaan niiden toteuttamisen tyylinä pitää olla ennemminkin todellisuuden tallentaminen kuin etukäteen suunniteltu kokonaisuus. Hänen mukaansa kuitenkin valtaosa nykyajan dokumentaristeista kirjoittaa jonkinlaisen käsikirjoituksen. Se kuinka laaja tai yksityiskohtainen käsikirjoitus on, vaihtelee suuresti. Käsikirjoitukset ovat usein luonnosmaisia ja kuvaavat enemmän tekijän toiveita kuin sitä mitä konkreettisesti kameran edessä on tapahduttava. Usein käsikirjoituksessa kuvaillaan päähenkilöitä, rakennetta, tyyliä tai taustaa. Käsikirjoitus auttaa koko tiimiä, mutta ennen kaikkea kuvaajia, äänittäjiä ynnä muita audiovisuaalisen kerronnan kanssa tekemisissä olevia sekä muita tuotannosta kiinnostuneita ymmärtämään mistä elokuvassa tai sarjassa on kyse. (Aaltonen 2006, 126-128.)

Käsikirjoitusvaiheessa on hyvä ymmärtää ensin itse mitä on tapahtunut ja mitä on mahdollisesti tapahtumassa. Sen jälkeen voi tehdä eräänlaista työhypoteesia. Aaltonen (2011) esimerkiksi kirjoittaa tässä vaiheessa kolmenlaisia kohtauksia - varmoja, todennäköisiä ja mahdollisia. Varmoista kohtauksista tekijä tietää, että nämä asiat päähenkilölle tulee tapahtumaan. Todennäköiset tapahtumat pystytään ennakoimaan menneen ja nykytilan perusteella, ja mahdollisia tapahtumia on hyvä

kirjoittaa eri näkökulmista, rohkeasti spekuloiden ja avoimin mielin. Käsikirjoitus kuvaa mitä kaikkea voisi tapahtua. (Aaltonen 2011, 120-126.)

Usein idea elää ja muuttuu jo ennakkosuunniteluvaiheessa. Yllättävät käännteet, suurempi tietopohja, vastaan kävelevät hyvät päähenkilöt tai aiheet voivat viedä ideaa ihan uuteen suuntaan, jopa eri ohjelmaksi tai elokuvaksi kuin mitä on lähdetty alkujaan tekemään. (Aaltonen 2006, 132.)
 Moni tekijä laittaa käsikirjoituksen kuvausten ajaksi sivuun, ja pyrkii jopa aktiivisesti unohtamaan sen, mikä mahdollistaa spontaaniudelle avoimena pysymisen. Toisaalta käsikirjoitusta voidaan tehdä koko kuvausten ajan, kun nähdään miten tarina ja rakenne etenee.

Aaltosen (2006, 133-135) mukaan useat kokeneemmat dokumentaristit suhtautuvat kevyemmin käsikirjoitukseen. He luottavat, että käsikirjoituksen muoto ja sisältö täsmentyvät elokuvaa tehdessä. Joskus käsikirjoitus koetaan liian sitovaksi tai jopa ahdistavaksi, ja sen tekemistä lykätään. Näin varmasti tehdään myös dokumenttisarjoissa. Käsikirjoituksella on Aaltosen mukaan neljä funktiota. Sen avulla 1) kehitellään ajatuksia ja 2) hahmotetaan elokuvaa itselle sekä tiimille. Sen perusteella myös 3) tehdään tuotantosuunnitelma ja budjetti ja 4) hankitaan rahoitus. Käsikirjoitus on kuin toimintasuunnitelma. Toisella väljempi, toisella tiukempi.

Cedeström (2003, 104-105) muistuttaa että dokumentaarisen elokuvan käsikirjoitusvaihe on monessa suhteessa etsimistä, luonnostelua ja avoimeksi jättämistä, ja että prosessi on jatkuvaa kirjoittamista aina viimeiseen äänileikkaukseen asti.

3.2 Ideasta kohti taustatutkimusta

Hyvä aihe onkin sellainen, että se tarjoaa katsojalle mahdollisuuden tunteiden kokeamiseen ja käsittelyyn. (Aaltonen 2011, 64.)

Käsikirjoitusprosessi lähtee ideasta. Idea voi olla havainto, henkilö, aihe tai jokin mikä on koskettanut, ärsyttänyt tai pohdittanut tekijää jo pitkään. Koska dokumenttielokuvan tekeminen on pitkä prosessi, aihe kannattaa valita huolellisesti. Aiheen löytymisen jälkeen pitää sitä rajata, tehdä valintoja ja miettiä millä näkökulmalla aihetta käsitellään. Aaltonen (2011, 63.) muistuttaa että hyvä aihe on sellainen, ettei siitä ole aiemmin tehty elokuvaa, ainakaan samalla näkökulmalla. Näkökulman valinta aloittaa monien valintojen sarjan, joista jokainen valinta muokkaa tarinaa joka kerrotaan. Cedeström (2003, 97-98) muistuttaakin, että dokumentti ei ole kopio totuudesta eikä siinä ole samanlaista totuuden ja kommunikaation vaatimusta kuin esimerkiksi journalismissa, vaan se on yksi tulkinta tapahtuneesta.

Idean tarpeeksi tarkka rajausta suunnitteluvaiheessa auttaa kuvaus- ja leikkaustilanteessa valintojen tekemistä. Omaa ideaa kannattaa Aaltosen (2011, 66-69) mukaan myös testilla lähipiirissä ja kuulijoiden reaktioista muodostaa johtopäätöksiä, onko aihe muidenkin kuin käsikirjoittajan itsensä mielestä kiinnostava. Dokumenttielokuvien ja -sarjojen ideat syntyvät usein tekijän intohimoisesta suhtautumisesta johonkin aiheeseen. Aihe kiinnostaa, puhututtaa, jopa riivaa tekijää eikä anna rauhaa niin että aiheeseen on tartuttava. Rosenthalin (2002, 11) mielestä tämä onkin paras tapa löytää aihe. Silloin kun se koskettaa tekijää ja vie mukanaan, on mahdollista, että se synnyttää tunteita myös katsojassa. Toki pelkkä idea ei vielä riitä, vaan pitää myös kysyä nouseeko ideasta tarpeeksi hyvä tarina. Vahva tarina on se, joka määrittelee, tuleeko ideasta hyvä dokumenttielokuva tai dokumenttisarja.

Usein epäkohtiin ja vääryyksiin keskittyvä aihe tarjoaa dokumenttielokuvaan tai -sarjaan konflikteja (joko konkreettisia tai piileviä) ja rakenteellisia asetelmia. Jännitteitä ja ristiriitoja syntyy arvojen ja normien törmätessä. Näissä aiheissa usein ongelmana on ajankohtaisuus. Jottei aihe olisi muutama vuoden päästä vanha, ongelma tai konflikti pitäisi pystyä kuvaamaan universaalien teemien kautta. Tällöin elokuva puhuttelee ja koskettaa myös niitä, joita se ei suoranaisesti kosketa. (Aaltonen 2011, 63-65.)

Aaltosen (2011, 69) mukaan dokumenttielokuvat voidaan jakaa kolmeen ryhmään: henkilövetosiin, tarinavetosiin ja aihevetosiin. Nimensä mukaisesti henkilövetoisessa dokumentissa lähtökohtana on henkilö, kun taas tarina- ja aihevetoisissa henkilö on toissijainen tarinaan ja juoneen verrattuna. Rosenthal (2002, 59) jakaa dokumenttielokuvat kahteen joukkoon, essee-elokuvaan jossa muoto on vapaa ja kysymyksiä voi herätä jopa enemmän elokuvan myötä kuin ennen sitä, tai tarinallisiin, juonivetosiin dokumenttielokuvaan. Hän uskoo, että ihmiset rakastavat tarinoita, etenkin jos niissä on draamaa, konflikteja ja vahvoja päähenkilöitä. Rosenthal muistuttaa, että totuus on usein mielenkiintoisempaa kuin fiktio.

Dokumenttielokuvien aiheissa on kahta perinnettä. Toisaalta mennään kauas, toisiin kulttuureihin tai maailmoihin, jotka eivät ole katsojalle tuttuja, tai niin että ollaan lähellä, mutta uudella näkökulmalla. Usein hyvä aihe onkin tekijälleen tuttu ja lähellä. Aaltosen (2011, 65) mukaan tällöin usein pääsee syvemmälle kuin kuvaamalla täysin uutta aihetta. Toisaalta liian läheltä katsottuna aiheet voivat olla omien kokemusten värittämiä ja voi olla vaikea tunnistaa, mikä on muista kiinnostavaa.

Aaltosella (2018, 38) on konkreettisia neuvoja aiheen ja idean kehittelyyn. Apuna voi esimerkiksi käyttää ympyrämallin tekniikkaa, jossa ympyrän keskelle piirretään keskusaihe. Tämän jälkeen ympyrään tehdään renkaita, joiden sisään keskusaiheeseen liittyviä havaintoja, tietoa tai tunteita. Aaltonen (2018, 38) kutsuu tätä ympyrää mandalaksi sanksiitin kielen mukaisesti. Toisena menetelmänä hän käyttää ideakarttaa (mind map), jossa keskellä on jälleen idea ja ympärille kerätään

aiheesta mieleen tulevat sanat. Tätä mallia voi käyttää henkilövetoisissa dokumenttisarjoissa myös ihmissuhdekartan tekemiseen tai ihmisen elämään liittyvistä seikoista kerättävän elämäkartan piirtämiseen.

Ideasta tai aiheesta kirjoitetaan lyhyt tiivistelmä eli synopsis. Synopsiksessa määritellään ohjelman muoto ja sisältö. Dokumenttielokuvissa ja -sarjoissa synopsis koostuu usein aiheen tai päähenkilöiden kuvauksesta, ei välttämättä niinkään tapahtumista tai muodosta ja se on noin yhden, kahden sivun pituinen. Synopsiksesta pitäisi pystyä ennakoimaan millainen tuote on tulossa. (Aaltonen 2006, 117-119.) Synopsista pidempi on treatment, joka yhtä lailla kuvaa mistä on kyse, mutta vielä laajemmin. Treatment on yleensä neljästä kahdeksaan sivua, ja se pakottaa miettimään ohjelmalle draamallisen rakenteen sekä visuaalisuuden (Nikkinen & Vacklin 2012, 136). Luonnollisesti aiheen pitäisi olla sellainen, jonka voi kertoa audiovisuaalisin keinoin. Kuvallisen ilmaisun miettiminen sekä miten ja millä tyylillä tarina kerrotaan, on tässä vaiheessa oleellista.

3.3 Kohti kirkasta päämäärää

Aaltonen (2011, 74) muistuttaa, että jo sarjaa tai elokuvaa suunniteltaessa on hyvä pysähtyä miettimään, mihin yhteen päälauseeseen tai kysymykseen voisi kiteyttää sarjan perusajatuksen ja teeman. Draamassa päälauseen termiksi on vakiintunut sana premissi, jota nykyään käytetään päälause-termin rinnalla myös dokumenteissa. Premissi määrittää mitä elokuvaan tai sarjaan kuuluu. Kaiken mitä elokuvassa tai sarjassa tapahtuu, täytyy tukea tai hahmottaa premissiä. Tähän päälauseeseen voi palata pitkin matkaa sarjaa tehdessä, ja tarkistaa että ollaan oikeilla raiteilla. Premissi on se, joka ohjaa kohtausta, henkilöhahmoja ja yksittäisiä toimintoja. Tärkeää on pohtia mikä sarjassa on perusristiriita sekä konflikti ja mistä jännite syntyy. Premississä on hyvä olla joku aktiivinen väittäjä, joka pitää sisällään ajatuksen siitä, että joku asia johtaa johonkin. Tällöin saadaan tarinaan eteenpäin menevä suunta. Pääkonflikti tukee premissiä. Esimerkiksi päähenkilön kehittyminen on hyvä premissin todiste. Pääkonflikti voi alkaa jo alkusysäyksestä, jolloin premissi alkaa toimimaan jo siellä. Premissejä voi olla useita ja niiden muuttumiselle pitää olla avoin. Itseen ei kannata lukita liian varhain tietyn premissin sisään, jottei siitä ole enemmän haittaa kuin hyötyä. (Sundsted 2009, 114-115.) Sundstedin mukaan premissiä kannattaa käyttää ajatuksen ja tarinan kirkastuksen työkaluna, mutta olla tarkkana, ettei se rajoita herkkyyttä nähdä mitä oikeasti tapahtuu tai anna tarinalle vapautta mennä siihen suuntaan, mihin se itsestään vetää.

Premissi on käsikirjoittajan työkalu. Hyvin samanlainen ja samoista asioista koostuva käsite on logline, johon myös pitää sisältyä tarinan perusristiriita. Sen pitää kertoa mistä elokuvassa tai

sarjassa on kyse. Logline suuntaa kohti yleisöä, siinä missä premissi on työkalu käsikirjoittalle ja tekijöille. Logline on tarkoitus koukuttaa ja motivoida katsoja katsomaan elokuva tai sarja. Se ker-
too houkuttelevasti sarjan premissin. Esimerkiksi Snader (2005, 6) suosittelee ironian käyttöä
loglinea kirjoittaessa. Hänen mukaansa tärkeintä on koulun rakentaminen loglineen, ja kiinnostuk-
sen herättämisessä ironia auttaa. Logline löyhä suomennos voisi olla konsepti, mutta koska kon-
septi terminä on monitulkintaisempi ja väljempi, on suomen kieleen vakiintunut sana logline. (Nikki-
nen & Vacklin 2012, 75-76.)

Idea käsitellessä erotetaan usein aihe ja teema. Aihe on se konkreettinen asia, jota sarja seuraa,
ja joka on katsojalle nähtävissä. Jokisaloon (2019) esimerkkituotannossa Naisso-
tilaissa aiheena on neljä nuorta naista armeijassa. Aiheen tulee tuottaa sarjaan toimintaa ja hyvä olisi, että
jo aihetta valitessa ymmärretään, mitä esteitä toiminnan suunnalle voisi olla. Teema taas on ai-
hetta abstraktimpi, jotain mitä emme ehkä näe, mutta joka on aiheen taustalla. Esimerkiksi Naisso-
tilaissa teemana on ”nainen miehisessä maailmassa”. Teeman on Jokisaloon mukaan tarkoitus sa-
noa jotakin maailmasta, jossa elämme ja olla syvempää pohdintaa aiheen sisällä.

Sarjamuotoiselle kerronnalle on tyypillistä, että koko sarjalla on kattoteema, ja joka jaksolla on tä-
män kattoteeman alla oma teemansa. Jaksokohtaiset teemat valottavat kattoteeman eri osa-alu-
eita. Jaksokohtaiset teemat luovat jaksojen välille variaatiota ja dynamiikan vaihtelua. Kattoteemaa
silmällä pitäen pystyy käsikirjoittamaan jaksoja ja ennen kaikkea kuvauksissa valitsemaan oikeat
asiat mitä kuvataan. Dokumenttia kuvatessa kuvattua materiaalia syntyy valtavia määriä, ja rajaus
jo kuvausvaiheessa on tärkeää. Jaksokohtaisiin teemoihin peilaaminen auttaa rajauksessa ja valin-
tojen tekemisessä. Kun ohjaaja ja kuvaaja tietävät jaksokohtaiset teemat, he osaavat lukea koko
ajan tilanteita niiden teemojen kautta. Mikä osuisi teemoihin ja mikä ei liity mitenkään valittuihin ti-
lanteisiin. Valintoja pitää uskaltaa tehdä. Kaikkea ei voi eikä ole mielekästä kuvata. (Jokisalo 2019)

*Oma neuvoni on etsiä tarina ideointivaiheessa mahdollisimman aikaisin mutta olla
sen jälkeen valmis muokkaamaan ja muuttamaan sitä koko prosessin ajan” (Aaltonen
2011, 64).*

Aaltonen (2011, 133) käy käsikirjoituksensa läpi tarkistuslistan kautta. Hän tarkistaa, että tarina löy-
tyy, mutta ettei tarinoita ole liikaa. Tai että vaihtuuko tarina kesken. Samalla hän tarkastaa, että
onko näkökulma tarpeeksi selkeä vai täytyykö sitä kirkastaa esimerkiksi kertojajäänellä.

3.4 Taustatutkimus kaiken perustana

Bernardin (2007, 113) mukaan hyvä dokumentaarinen tarinankerronta riippuu hyvästä taustatutkimuksesta. Dokumenttielokuvan tai sarjan tekeminen aloitetaan keräämällä aiheesta mahdollisimman paljon taustamateriaalia. Tietoa kerätään valtavia määriä, välillä harhaannutaan sivupoluille, palataan jälleen fokukseen ja jatketaan tiedonkeruuta. Lopulta suuresta tietomäärästä siivilöidään se mitä oikeasti tarvitaan ja mitä otetaan käsikirjoitusvaiheessa käyttöön. (Hampe 1997, 121-122)

Henkilöitä ja tarinoita ei voi keksiä niin kuin fiktiossa, vaan ne on kaikki löydettävä. Tämän esimerkiksi dokumentaristi Katja Gauriloff näkee positiivisena. Hänen mielestään ”dokumenteissa saa havainnoida, löytää maailmoja ja varastaa hetkiä. Fiktiossa se kaikki pitää ensin luoda.” (Römpötti 2018, 185.) Taustatiedon lisäksi on löydettävä jotakin konkreettista, mitä voi kuvata, jotta voidaan jatkaa audiovisuaalisen tuotteen kehittämistä. Hampe (1997, 121-122) muistuttaa että elokuvaan tai sarjaan tarvitaan jotakin toimintaa mitä nähdä ja kokea, ei vain ihmisiä kertomassa jostakin asiasta. Hampen mukaan yleisö haluaa nähdä voimakkaita ja kiistattomia kohtauksia. Hän haluaa erottaa toisistaan uutiskerronnan informaation jakajana ja dokumentaarisen kerronnan tunteen synnyttäjänä.

Taustatyötä tehdään paljon, vaikka itse ohjelmassa ei siitä näy kuin murto-osa. Aaltonen (2006, 119) muistuttaa että taustatyön tehtävänä on viedä tekijä siihen maailmaan ja niiden ihmisten elämiin, mistä elokuva kertoo. Tärkeää on, että tekijä pääsee mahdollisimman hyvin sisään aiheeseen ja ymmärtää sitä. Webster (1996) korostaa, että dokumentin tekijän pitäisi muodostaa näkemys aiheen totuudesta ja siitä mitä toivoo elokuvan sanovan, ennen kuin yhtäkään kohtausta on kuvattu. Totuushan on subjektiivinen, tekijän kokemus aiheesta, mutta toisaalta olemassa on vain subjektiivisia vaikutelmia. Mitä paremmin tekijä tekee ennakkotutkimuksen, sitä enemmän hän voi luottaa, että lähemmäksi totuutta hän ei voisi päästä. Webster muistuttaa, että ennakkotutkimusvaiheessa pitäisi ensisijaisesti kyetä näkemään, onko se mitä ajattelee elokuvan tai sarjan kertovan, totuus aiheesta. Jollei se ole, idea on hylättävä tai on etsittävä uusi näkökulma aiheeseen.

Jotta kuvauksissa voidaan tietää mitä kuvataan, mitä jätetään kuvaamatta ja missä fokus on, taustatiedon pitää olla hyvin selkeää. Sen vuoksi pelkkä informatiivinen taustoittaminen ei riitä, vaan pitää myös ratkaista, miten mitäkin voisi näyttää ja ilmentää liikkuvalla kuvalla. Aaltosen (2011, 64) mukaan tarina alkaa toimimaan, kun tiedämme miten päähenkilöt pyrkivät tavoitteeseensa. Konkreettiset tavoitteet ovat parhaimpia. Mitä tarkempi fokus tässä on, sitä sujuvammin tarina etenee. Tarinan löytymisen jälkeen onkin tärkeää löytää sen polttopiste.

Ennakkotutkimukseen kuuluu luonnollisesti päähenkilöiden etsiminen. Käytän tässä opinnäytetyössä casting -termiä kuvaamaan päähenkilön etsintää tai päähenkilön valintaa. Preesensissä tapahtuvaan kerrontaan etsitään usein päähenkilö, joka on sellaisessa elämäntilanteessa, että hänelle tulee tapahtumaan jotakin. Hänellä saattaa olla joku tavoite tai pyrkimys, tai odotettavissa voi olla joku kriisi, elämänmuutos, käännekohta, ongelma tai ylipäättään joku muutos elämässä. Muutoksen ei tarvitse olla dramaattinen tai edes negatiivinen, mutta jotenkin se pitäisi olla ennakoitavissa. Aaltosen (2011, 97) mukaan päähenkilön on hyvä olla uskottava, kiinnostava ja samaistuttava. Hänessä pitää olla sen verran karismaa, että katsoja kiinnostus häntä kohtaan saadaan heittää. Tämän kaiken lisäksi päähenkilön tulee luonnollisesti suostua olemaan kuvattavana joskus pitkään seuranta-aika. Koekuvaus projektin alussa onkin äärimmäisen tärkeää, sillä itsestään selvää ei ole, että oikeassa elämässä mielenkiintoisen tai persoonallisen päähenkilöehdokkaan karisma välittyy kameran läpi. Päähenkilön tulisi kestää jonkin verran kuvauksista koituvaa vaivaa tai hankaluutta. Asioita saatetaan esimerkiksi joutua ottamaan uusiksi tai kuvattava voi joutua odottamaan. (Aaltonen 2006, 122.) Päähenkilöä valitessa on hyvä myös pohtia, miten päähenkilö kestää tulevan mahdollisen julkisuuden ja millaista julkisuutta ohjelma voi saada. Päähenkilön löytäminen on aina hyvin tapauskohtaista. Aaltonen (2011, 100) korostaa, että aihevetoisessa dokumentissa päähenkilöitä voi lähteä etsimään aiheen ympäriltä. Tällöin mietitään minkälainen henkilö edustaisi tai havainnollistaisi aihetta parhaiten. Toisaalta henkilövetoisessa dokumentissa hyvä päähenkilö voi luoda dokumentin aiheen itsensä ympärille.

Sarja tarvitsee yleensä useamman kuin yhden päähenkilön. Mitä pidemmästä sarjasta on kyse, sitä enemmän siihen tarvitaan päähenkilöitä. Päähenkilöiden määrään ei ole absoluuttista totuutta, mutta sopivassa määrässä kaikkien tarinat mahtuvat ohjelmaan. Päähenkilöt valitaan kokonaisuutta ajatellen. Usein toivotaan mahdollisimman erilaisia päähenkilöitä, jotta saadaan sarjaan dynamiikan vaihteluita. Yhteen kokoavana elementtinä voi olla esimerkiksi paikka tai prosessi, joka toimii päähenkilöitä yhdistävänä tekijänä. Päähenkilöillä on hyvä olla erilaiset tavoitteet ja pyrkimykset, mutta myös vastavoimat. Jokisalo kannustaa valitsemaan päähenkilöitä, jotka ovat jonkun suuren muutoksen kynnyksellä. (Jokisalo 2019.)

Ennakkotutkimusvaiheeseen sisältyy henkilöiden valinnan lisäksi heihin tutustuminen. Mitä paremmin päähenkilönsä tuntee, sitä helpompi on suunnitella kuvauksia ja tehdä käsikirjoitusta. Webster (1996) kehottaa valitsemaan päähenkilöt, jotka sopivat elokuvan tai sarjan lopulliseen väitteeseen. Heidän motivaationsa ja kehityksensä pitäisi tukea sarjan pääteemaa. Kun käsikirjoittaja *”elää jonkin aikaa heidän elämäänsä”* kuten Webster ilmaisee, hän kykenee miettimään millaiset kohtaukset ja tilanteet parhaiten ilmaisisivat päähenkilön luonnetta ja sisäistä elämää.

Päähenkilöiden tuntemisen lisäksi on erittäin tärkeää tuntea yleisö; mikä tämän tuotteen kohderyhmä on ja minkälaisista asioista he syttyvät, mikä suhde valitulla kohderyhmällä on aiheeseen, josta elokuva tai sarja ollaan tekemässä ja miten juuri tämä yleisö parhaiten saavutetaan. Nämä kaikki tiedot vaikuttavat siihen, millaista käsikirjoitusta lähdetään tekemään (Rosenthal 2002, 25-26.)

Kohderyhmä määrittää myös valittua kerronnan tyyliä. Ennen kuin aloitetaan käsikirjoitusprosessi, on hyvä miettiä lähestymistapa eli miten tarina halutaan kertoa. Tyyliä pohtiessa myös suunnitelma rakenteesta alkaa muodostumaan. Päähenkilöt vaikuttavat kerronnan sävyyn ja tyyliin, joten käsikirjoittajalla on tärkeää olla näkemys siitä, millaisia päähenkilöt ovat tarinan alussa ja minkälaisia he oletettavasti ovat tarinan lopussa. Bill Nichols (2012, Nikkisen & Vacklinin mukaan) on jakanut dokumenttielokuvat kuuteen moodiin eli lähestymistapaan. Poeettisessa moodissa maailma nähdään runollisten katkelmien tai kuvakollaasien kautta. Elokuvan todellisuus voi jäädä abstraktiksi ja täsmentämättömäksi, mutta se ei olekaan tärkeintä vaan tärkeintä on tunnelma. Selittävässä moodissa realistisella lähestymistavalla kerrotaan tarinaa niin, että ääni ja kuva tukee tekijän väitteitä. Jatkuvuutta saadaan leikkauksella ja sillä voidaan luoda kerrontaa tukevia mielle yhtymiä. Dokumentin materiaali tukee yhtä väitettä ja siinä on usein autoritäärinen kertojaääni. Havainnoivassa moodissa ei selitetä, vaan näytetään. Tapahtumien ja keskustelujen annetaan kehittyä ja tyyliin kuuluu pitkät otokset, luonnonvalo ja naturalistisuus. Osallistuvassa tai vuorovaikutteisessa mallissa toimittaja on osa elokuvaa, haastaa päähenkilöä ja tietyllä tapaa ohjaa tarinan kehitystä sisältäpäin. Refleksiivisessä moodissa dokumentin tekoprosessi tuodaan katsojan nähtäville. Performatiivisessa moodissa painotetaan tiedon sijaan kokemusta ja tyyli pyrkii herättämään paljon tunteita. (Nikkinen & Vacklin 2012, 133-135.) Dokumenttisarjoja ajatellen moodeja voi sekoittaa ja niistä voi saada ideoita omaan tyyliin ja tekemisen tapaan.

3.5 Dokumenttisarjoille mahdollisia rakennemalleja

Toimivassa elokuvassa tai ohjelmassa on imua ja eteenpäin vievää liikettä. Rakenne, muoto on keino tämän synnyttämiseen, ylläpitämiseen ja vahvistamiseen (Aaltonen 2018, 61)

Hampden (1997, 13) mukaan on hyvä tuntea erilaisia rakenteita, joita voi tarpeen mukaan varioida. Rakenne on hänen mukaansa yksi tärkeimmistä ja vähiten ymmärretyistä asioista tuotannossa. Hänen mukaansa huono rakenteella menettää yleisön välittömästi. Etsin tähän teoriaosioon lukuisista fiktion ja dokumenttielokuvien rakennemalleista niitä, joita voisi soveltaa dokumenttisarjoihin.

Rakennemalleihin perehtyessä niistä löytää yhdenmukaisuuksia ja nyanssieroja – ja niitä tuntiesseen niistä voi valita omaan dokumenttisarjaansa parhaiten toimivan rakenteen tai version siitä.

Tarinaa kerrotaan kohtausten kautta. Kertomisen kannalta oleellisia ovat kohtaukset, jotka vievät tarinaa eteenpäin. Usein kohtauksissa tapahtuu jokin merkittävä muutos. Se voi olla draamallinen hetki, jossa on tapahtumia ja henkilöt toimivat. Kohtauksena pidetään myös kaikkia niitä hetkiä, joita sitoo sama aika ja paikka. Kohtauksessa pitää itsessään toteutua jonkinlainen draaman kaari – ja kohtauksen voidaankin ajatella olevan niin kutsuttu minidraama. (Nikkinen & Vacklin 2012, 137.)

Bernard (2017, 69-70) suosittelee dokumenttielokuvien rakenteeksi draamasta tuttua kolmen näytöksen mallia. Ensimmäinen näytös esittelee henkilöt, heidän tavoitteensa, elokuvan teeman ja aiheen. Toisessa näytöksessä päähenkilö kamppailee saavuttaakseen tavoitteensa tielle tulleita esteitä väistellen tai niitä uhmaten. Kolmannessa näytöksessä asia ratkeaa. Ensimmäinen ja kolmas näytös ovat lyhyempiä, keskimmäisen kattaessa noin puolet kokonaisuudesta. Yksinkertaisena kaavana: päähenkilö – tahdonsuunta – este – uusi tahdonsuunta – kliimaksi. Kolminäytöksisessä mallissa jokaisen näytöksen lopussa on käännekohta, ja se perustuu nousevaan jännitteeseen sekä tiukkaan juoneen. (Aaltonen 2011, 106.) Joissain käsikirjoitusoppaissa Aaltosen (2018, 87) mukaan toiseen näytökseen sijoitetaan peräti kaksi käännekohta, toisen näytöksen ollessa pidempi kuin ensimmäisen ja kolmannen. Tätä rakennetta on helppo varioida sarjamuotoisuuteen, mutta jaksojen väliin pitää jättää jännitettä. Kaikki jaksokohtaiset tarinalinjat ja kaaret eivät saa päättyä jaksojen loppuihin, jotta katsoja saadaan katsomaan seuraavakin jakso. Rakenteen voi kiteyttää Hampen (1997,13) mukaan niin, että alussa ei tarvitse olla vielä juurikaan sanottavaa, ja lopussa ei pidä olla enää mitään sanottavaa – kaikki sanottava pitää sanoa siinä keskellä.

Aaltonen (2011,104) suosittelee, että mikäli aihe on katsojalle kovin vieras, rakenteen kannattaa olla yksinkertainen. Aiheen ja maailman ollessa katsojalle tuttuja, rakennekin voi olla monimutkaisempi. Vierasta aihetta monimutkaisesti käsitellen elokuva voi jäädä käsittämättömäksi. Tärkeintä on, että prosessissa on nähtävillä alku, keskikohta ja loppu, sekä niiden väliin tarpeeksi käännteitä. Draamallisen rakenteen mukaisessa dokumenttielokuvassa tai sarjassa pitäisi olla käännteitä ja jännitteitä, niin että jännitteet purkautuvat lopussa ja jokin alussa luotu tavoite saadaan ratkaisuun. (Aaltonen 2011, 107.)

Alku kertoo sarjan teeman, tuo jotain yllättävää, uutta tai odottamatonta ja nostattaa yleisön odotukset. Haasteena saattaa olla, että ohjelmassa tai elokuvassa on niin sanotusti monta alkua. Alku-kohtauksia voi olla kaksi tai kolmekin. Tekijän kannattaa puntaroida alkua tehdessään, tarvitseeko katsoja oikeasti kaiken tämän tiedon jo tässä vaiheessa, vai pärjättäisiinkö ilman kohtausta. Tekijän kannattaa jättää kohtauksen vain se minimi tietomäärä, millä katsoja tässä vaiheessa pärjää

ymmärtääkseen mistä on kyse. Mitä tehokkaampi ja koukuttavampi alku, sen parempi. Tärkeintä on saada katsoja kiinnostumaan ja jatkamaan katsomista, odottamaan mitä tapahtuu seuraavaksi. (Hampe 1997, 296-297.) Suoratoistopalveluiden tultua dokumenttisarjojen katsomisalustaksi alkujen merkitys on kasvanut. Lahelman (2022) mukaan katsoja on armoton. Ohjelman on imaistava katsoja mukaansa jo sekunneissa. Alun on vihjattava voimakkaasti ja jopa paljastettava mitä on tulossa. Nykyihmiset eivät jää odottamaan yllätystä, joka on ehkä tulossa. Lahelman mukaan alku voi olla aina nopeampi.

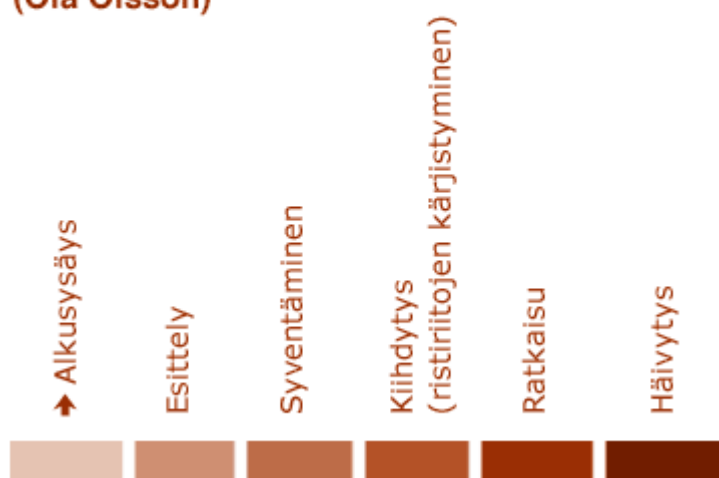
Keskikohdassa ollaan jo vauhdissa. Katsoja on jo perillä siitä, mistä ohjelmassa on kyse ja katsoja on saatu kiinnostumaan ohjelmasta. Jotta tekijä saa katsojan pysymään edelleen ohjelman parissa, on seuraavaksi tuotava joko järjestyttävää uutta informaatiota tai jokin konflikti. Konfliktin näyttämisestä olisi hyvä tukea mahdollisimman hyvin kuvallisesti, ei vain kertoa sitä. Konfliktilla tarkoitetaan katsojan otteessaan pitävän jännitteen tuomista päähenkilön tarinaan. (Hampe 1997, 123-125.) Jokisaloon mukaan sarjan jännite syntyy siitä, että katsoja tietää mitä päähenkilö haluaa ja tavoittelee, mutta myös mitä hän pelkää. Katsoja pystyy seuraamaan, toteutuuko se, mitä päähenkilö tavoittelee vai vievätkö pelko tai vastavoimat voiton. (Jokisalo 2019.)

Lopussa kaikki narunpäät sidotaan yhteen. Teema ja kaari saadaan päätökseen ja dokumentti viimeistellään yleisölle. (Hampe 1997, 126). Eräänä nyrkkisääntönä voidaan pitää, että ensimmäisenä aloitettu kaari on tärkein, ja se lopetetaan viimeisenä. Toiseksi tärkein kaari aloitetaan toisena, ja lopetetaan toiseksi viimeisenä. Tällä logiikalla toimivat muutkin, pienemmät kaaret. Luonnollisesti tässä voi tehdä poikkeuksia ja se mikä kaari missäkin vaiheessa lopetetaan, pitää katsoa aina tapauskohtaisesti. (Aaltonen 2011, 359.)

Tunnetussa Ola Olssonin kehittämässä käsikirjoitusmallissa tätä kolmijakoa (alku, keskikohta ja loppu) on viety hieman pidemmälle. Olsson on jakanut rakenteen (kuvassa 1 alla) mukaisesti kuuteen vaiheeseen: alkusysäykseen, esittelyyn, syventämiseen, ristiriidan kärjistymiseen, ratkaisuun ja häivytykseen. 1.) Alkusysäys nimensä mukaisesti herättää katsojan ja tavoitteena on saada hänet kiinnostumaan elokuvasta tai sarjasta. Syntyy eteenpäin suuntautuva liike, joka parhaimmillaan on yhteydessä elokuvan perusristiriitaan. 2.) Esittelyssä esitellään päähenkilöt, lokaatio eli maailma jossa ollaan ja lähtötilanne. Toisessa vaiheessa myös elokuvan tai sarjan pääongelma esitellään, samoin katsojalle selviää minkä tyylinenokuva tai sarja on kyseessä. Tästä alkaa juonen kehittyminen. 3.) Syventämisvaiheessa juonta viedään eteenpäin: ongelmia alkaa syntyä ja niihin etsitään ratkaisuja. Vaiheeseen kuuluu, että jännitteet kasvavat ja päähenkilöt saattavat kasvaa tai muuttaa toimintaansa. Katsoja pyritään saamaan samaistumaan päähenkilöön ja kokemaan empatiaa häntä kohtaan. 4) Seuraava vaihe on ristiriidan kärjistyminen. Tässä kohtaa jännite on jo erittäin korkealla ja valmiina laukaistavaksi. Tilanne tai alussa esitelty ongelma on tullut

käännekohtaan. Jos elokuvassa tai sarjassa on ollut sivujuonia, ne viedään viimeistään tässä vaiheessa päätökseen. 5.) Ratkaisu-vaiheessa kaikki kysymykset saavat vastaukset, ongelmat selviävät ja tilanne laukeaa. Elokuva tai sarja ei kuitenkaan lopu vielä tähän, vaan vielä on luvassa häivytyks. 6.) Häivytyks tai himmennys antaa katsojalle aikaa ymmärtää mitä ratkaisussa tapahtui, ja mitä se merkitsee. Tämä on kuin pehmeä lasku, jossa päähenkilöiden annetaan jäädä jatkamaan omaa elämäänsä tästäkin eteenpäin elokuvan luomassa maailmassa. (Aaltonen 2018,81,84, Koulukino 2022.)

ELOKUVAN DRAMATURGINEN MALLI (Ola Olsson)



Kuva 1 Elokuvan dramaturginen malli Ola Olssonin mukaan (Elokuvantaju 2011)

Klassinen käsikirjoitusmuoto, niin kutsuttu Freytagin malli, on rakenteeltaan hyvin samantyyppinen kuin Ola Olssonin malli. Kuten kuvasta 2 (alla) nähdään, siinä on nousevaa ja laskevaa toimintaa. Hiltusen (1999,195) mukaan nouseva toiminta tarkoittaa intensiteetin kiristymistä kohti huippukohtaa. Jännite ja toiminta nousevat aina elokuvan tai ohjelman puoleen väliin, huippukohtaan, minkä jälkeen alkaa laskeva toiminta, joka päättyy lopussa. Nousevassa toiminnassa päähenkilö (protagonisti) hallitsee draaman tapahtumia ja laskevassa vastustaja (antagonisti) hallitsee niitä. Kun antagonisti on vallalla, katsoja jännittää miten päähenkilön käy. Loppuhuipennus tulee siis vasta lopussa. (Nikkinen & Vacklin 2012, 188-199.) Peripeteia kaavion 2 keskivaiheilla tarkoittaa toiminnan suunnan äkillistä kääntymistä vastakkaiseksi. Tähän liittyy voimakas tunnelataus, ja esimerkiksi Hirvosen (1999, 46) mukaan juuri peripeteia on yksi hyvän juonen osatekijöistä. Peripeteia on joko välttämätön tai todennäköinen seuraus siitä mitä aiemmin on tapahtunut, ja yleensä se on tarinan huippukohta.



Kuva 2 Klassisen draaman malli (Elokuvantaju 2011)

Sankarin matka on yksi draamassa usein käytetty ja Hollywoodissa hyvin yleistynyt juonirakenne, joka peilaa vanhoihin myytteihin ja tarinankerrontaan. Siinä kaikki alkaa 1.) *tavallisesta maailmasta*. Sankari saa 2.) *kutsun seikkailuun* – joku järkyttää tavallisen maailman tilannetta. Sankari saa jonkun tehtävän tai haasteen suorittaakseen. Seuraava vaihe on 3.) *kieltäytyminen*, jonka tarkoituksena on näyttää sankarin pelot. Sankari ei haluaisi ottaa haastetta tai tehtävää vastaan, sillä tuntematon pelottaa ja se tulee mullistamaan hänen maailmansa. Katsoja voi samaistua sankarin epävarmuuteen ja pelkoon, ja panokset tehtävälle kasvavat. Sankarin onneksi seuraava vaihe tässä mallissa on 4.) *oppaan kohtaaminen*. Tämä henkilö tuntee toisen maailman mihin sankarin on lähettävä ja auttaa sankaria voittamaan pelkonsa. Oppaan ei tarvitse olla konkreettinen henkilö. Se voi olla esimerkiksi muisto jostakin edesmenneestä tai joku muu symbolinen rohkeutta tuova asia. 5.) *Kynnyksen ylittämisen* jälkeen alkaa todellinen seikkailu. Askel uuteen maailmaan on otettu. (Nikkinen & Vacklin 2012, 37-40.)

Matkalle tuodaan 6.) *testejä, ystäviä ja vihollisia*, kunnes tulee 7.) *lähestyminen syvintä luolaa*. Tässä vaiheessa sankari ystävineen tekee suunnitelman selviytyäkseen jostakin suuresta esteestä. 8.) *Syvin luola tai toiselta nimeltään Äärimmäinen tulikoe* on tarinan syvin hetki. Tässä sankari kohtaa kaikkein pelottavimman haasteen ja voi joutua jopa kuoleman partaalle. Onneksi vaikka sankari on saattanutkin katsoa kuolemaa silmiin (joko konkreettisesti tai symbolisesti) seuraava vaihe on 9.) *palkinto*. Sankarista tulee nyt oikeasti sankari, sillä on selvinnyt koettelemuksista. 10.) *Matka takaisin* voi alkaa. Sankari ymmärtää, että hänen pitää palata omaan maailmaansa, mutta

viedä toisesta maailmasta jotakin mukanaan. Tätä vaihetta voi vahvistaa se, että häntä ajetaan takaa tai saavutettua palkkiota yritetään saada häneltä takaisin. Seuraa tarinan kliimaksi – 11.) *ylösnousemus*. Sankaria testataan vielä kerran, ja vielä rankemmin, mutta hän selviää tästä – jopa vielä voimakkaampana ja henkistyneempänä kuin koskaan. Viimeisenä sankarin matkassa on 12.) *paluu eliksiirin kanssa*. Sankari palaa tavalliseen maailmaansa tai jatkaa matkaansa, mutta uudessytntyneenä. Hänellä on mukanaan eliksiiriä, joka voi olla viisautta, kokemuksia, aarre tai lahja. (Nikkinen & Vacklin 2012, 37-40.) Sankarin matkan vaiheiden nimeämisessä on käsikirjoitusopas-kohtaista vivahde-eroja (esimerkiksi *opas* voi toisessa lähteessä (kts. Aaltonen 2018,89) olla *oppisä*, mutta idea kaikissa on sama. Sankarin matka jakaantuu kolmeen näytökseen. Tällöin *Kynnyksen ylittäminen* aloittaa toisen näytöksen ja *Matka takaisin* kolmannen näytöksen (Aaltonen 2018,90.)

Nikkisen & Vacklinin (2012, 354) mukaan tv-dokumenteissa on paljon käytetty niin kutsuttua seitsemännäytöksisen tv-elokuvan rakennemallia. Siinä tekijän on löydettävä seitsemän tarinakohtaa, seitsemän ongelmaa ja seitsemän cliffhangeria. Nikkinen & Vacklin ((2012, 207) kuvaa cliffhangeria siten että katsoja jätetään vaikeaan tilanteeseen ja dramaattisen kysymyksen vastaus jää hänelle auki. Ratkaisu kerrotaan hänelle myöhemmin. Sarjamuotoisessa rakenteessa luonnollisesti vasta seuraavassa jaksossa. Seitsemännäytöksinen malli mukailee muita perinteisiä draaman kaaren malleja, mutta koska malli on luotu juurikin pidempään muotoon, siinä on kliimakseja näytösten väleissä, samoin muistuttavia teasereita ja väliratkaisuja. Esittely, päämäärä, kohti törmäystä, päähenkilö pahana, uusi päähenkilö, kuolema päähenkilölle ja ylösnousemus ovat seitsemän näytöstä. (Nikkinen & Vacklin 2012, 254-255.) Näytökset ovat nimensä perusteisesti pitkälti samansisältöisiä mitä Olssonin tai Freytagin mallissa. Pelot voitetaan, esteet ylitetään ja lopulta päähenkilö nousee uutena ja henkisesti vahvempana. On olemassa myös kuusinäytöksinen malli, samoin nelinäytöksinen.

Dokumenttielokuvissa käytettyä retorista rakennetta voi mielestäni käyttää myös dokumenttisarjoissa. Retorisessa rakenteessa esitetään joku väite, joka pyritään perustelemaan. Alussa esitettyä seuraa väitteen todistus, johtopäätökset ja lopetus. Tässä rakenteessa käytetään kaikkia keinoja katsojan vakuuttamiseksi. Tällaista rakennetta on käyttänyt esimerkiksi John Webster kuvaessaan vuoden perheensä öljytöntä elämää Katastrofin aineksia -elokuvassa tai Morgan Spurlock elokuvassaan Supersize me. Myös Michael Moore käyttää retorista rakennetta dokumenttielokuvissaan. Hän esittää alussa väitteen, jonka jälkeen hän tekee kaikkensa väitteen perustelemiseksi. (Aaltonen 2011, 114-116.)

Dokumenttisarjoissa voidaan käyttää myös episodirakennetta, jossa kohtaukset liittyvät löyhästi toisiinsa muodostaen silti kokonaisuuden. Kohtaukset voivat liittyä toisiinsa teemallisesti ja ne voivat linkittyä toisiinsa esimerkiksi lineaarisen juoniviivan kautta. (Hyvärinen 2022.)

Rakenne vaikuttaa siihen, miten kohtaukset pelaavat yhteen, syntyvät ja häviävät. Sillä on merkitystä, millaisen rakenteen tekijä luo ja sitä myötä millaisen suhteen yleisöön haluaa. Jo Aristoteleen Runousopissa kerrotaan, että perinteinen draama on toimintaa, ja toiminnan eri osaset luovat yhtenäisen liikkeen. Tällöin ne kohtaukset tai kohdat, jotka eivät palvele liikettä tai kokonaisuutta, pitäisi jättää pois (Sundstedt 2009, 85-87.) Draaman logiikassa ajatellaan, että kohtaukset ovat välttämättömiä toisilleen. Tällöin kohtauksen synnyttää itseasiassa sitä edeltävä kohtaus, ja kohtaus taas synnyttää jo seuraavaa kohtausta. Näin jokaisesta kohtauksesta tulee elintärkeä palapelin osa. (Sundstedt 2009, 137.) Jo aikoinaan Aristoteles sanoi, että ” *se mikä voidaan liittää kokonaisuuteen tai poistaa siitä ilman näkyviä seurauksia, ei ole kokonaisuuden osa*” (Aristoteles, Aaltosen 2018, 65 mukaan.) Tätä ajatusta voi käyttää työkaluna, kun testaa kohtauksen olemassaolon tarkoitusta. Jos sen voi poistaa ilman että kokonaisuus kärsii, kohtaus on todennäköisesti turha. Myös Hyvärinen (2022) kehottaa olemaan kriittinen kohtausten suhteen. Jos kohtaus ei vie juonta tai tarinaa eteenpäin, tai kerro siitä maailmasta lisää missä sarjassa ollaan –kohtaus kannattaa poistaa.

Sundstedtin (2009, 157-161) mielestä suurin riski draaman kaarien hyvästä tuntemisesta on, että sitä alkaa käyttää liian teknisesti ja automaattisesti. Tällöin yleisölle ei jää enää mitään tulkittavaa vaan se passivoituu. Tässä dokumenttielokuvien ja sarjojen yllätyksellisyys onneksi auttaa – usein elämä on paljon yllätyksellisempää mitä etukäteen on voitu ajatella. Elämä kun itse ei yleensä seuraa selkeitä dramaturgisia kaaria.

Aaltonen (2011, 133) arvioi rakennetta tarkistamalla onko siinä etenemisliike ja onko jotkut kohtaukset tai jaksot liian pitkiä. Samoin hän tarkastaa, että jokaisella kohtauksella on joku tarkoitus ja että kohtauksien välillä on joku yhteys, sekä siirtymä kohtauksesta toiseen. Alun ja lopun toimivuus kuuluu tarkistuslistalle, myös se, ettei kumpaakaan ole useita. Kokonaisuudesta Aaltosen mielestä kannattaa vielä lopuksi tarkastaa, onko se loogisesti ja emotionaalisesti järjestetty.

Kjell Sundstedtin (2009) mukaan rakenteelliset haasteet ratkeavat usein katsomalla todettua ongelmakohtaa aiempaan. Hänen mukaansa ohjelmat, jotka muuttuvat tylsiksi edetessään, eivät parane loppupuoliskoa korjaamalla, vaan niissä pitäisi petrata elokuvan tai sarjan alkupuoliskoa. Usein ongelmallinen kohta ratkeaa, kun edeltäviä kohtauksia korjaa. Virhe ei välttämättä ole kyseisessä kohtauksessa, jolloin sen muuttaminen ei ratkaise ongelmaa, vaan kyse on kokonaisuudesta. Elokuvan tai sarjan alun rytmiä, kohtausten järjestystä tai kohtauksen sisältöä muuttamalla voi saada vauhtia ja pitoa myös elokuvan loppupuoliskolle. (Sunsted 2009, 81). Nikkinen ja Vacklin (2013, 207) kehottavat yllätyksellisyyteen. He kannustavat miettimään kohtauksen loppuun jonkun

”keikautuksen” eli twistin. Yllättävä ja täysin odottamaton lopputulos tekee tarinasta muistettavamman, mutta toki sen pitää olla looginen.

Yksi suurimmista ongelmista Rosenthalin (2002, 94-95) mukaan käsikirjoituksissa on, että ne on tungettu liian täyteen kohtauksia. Rakenne on niin sanotusti tukossa. Käsikirjoittajalla on liikaa sanottavaa ja mukaan on mahdutettu kaikki tekijän mielestä kiinnostava. Hän suosittelee tarkastelemaan jokaisen kohtauksen tarpeellisuutta ja pohtimaan ymmärtäisikö katsoja tarinan ilman kyseistä kohtausta. Taloudellista olisi käydä tämä pohdinta jo ennen kuvauksia, jotta leikkauspöydälle ei jäisi kasoittain käyttämättömiä kohtauksia. Ajatuksena Rosenthalilla on, että vähemmän voi olla enemmän. Katsojaa ei kannata aliarvioida eikä ajatella hänen puolestaan.

3.6 Ajallinen kaari ja tarinalinjat toiminnan kehyksenä

Sarjamuotoiseen dokumenttiin rakennetaan usein ajallinen kaari, jota seurataan. Tämä on ikään kuin kehys, jonka sisällä toimitaan. Usein pohjan luo joku prosessi tai kokemus, kuten kouluvuosi, lomamatka, armeija-aika tai vaikkapa vuoden kierto, jota seurataan alusta loppuun tai johonkin päätepisteeseen. Kaaressa on alku, keskikohta ja loppu ja näiden välissä tarpeeksi käännteitä. Jakson kaaren lisäksi Jokisaloon (2019) mukaan myös henkilöahmoille on rakennettava omat kaarensa. Jokaisella päähenkilöllä tulee olla oma alku, keskikohta ja loppu toiminnassaan. Henkilöhahmon syventämiseksi on hyvä näyttää hänen heikkoutensa.

Tyypillisissä seurantadokumenttisarjoissa on usein useita päähenkilöä ja heidän tarinaansa seurataan ajan kulkua mukailien. Usein tarinoita ”palmikoidaan” tai ”punotaan” eli kuljetetaan rinnakkain yhdessä. Tarinat leikataan ensin omiksi kokonaisuuksikseen ja sitten punotaan yhdeksi kokonaisuudeksi. (Saksala 2008, 152.) Tästä ristiin kertomisen tavasta käytetään myös termiä tandemirakenne. Dokumentti voidaan käsikirjoittaa myös niin, että päähenkilöiden tarinat ovat itsenäisiä osioita. Tällöin tarinat sijoitellaan peräkkäin ja siten ne muodostavat kokonaisuuden. (Nikkinen & Vacklin 2012, 123.) Haasteena usean päähenkilön tarinan kerronnassa usein on jakson kokonaisuuden ja yhteneväisyyden hallinta. Jokisaloon mukaan tähän auttaa tapahtumapaikka tai päähenkilöiden yhteinen prosessi, joka tuo tarinoiden välille liimaa. (Jokisalo 2019).

Jos sarjassa on useampia päähenkilöitä Jokisalo (2019) suosittelee valitsemaan jaksokohtaiset päähenkilöt, joiden tai jonka tarinaan keskitytään enemmän. Tässä opinnäytetyössä näitä päähenkilöiden tarinoita kuvataan myös termillä tarinalinja. Päähenkilöiden tarinat jaetaan A-, B- ja C-tarina per jakso. A-tarina on tärkein ja jännittävin tarina. B-tarina on jakson toiseksi isoin tarina ja voi keventää A-tarinaa. C-tarina on jaksossa kolmantena kulkeva tarina, joka on selvästi kahta

edellä mainittua pienempi. Tasapuolista olisi, että päähenkilöt olisivat vuorollaan A-tarinassa, B-tarinassa ja C-tarinassa, mutta Jokisalo korostaa, että sarjat pitää kuitenkin rakentaa juoni edellä, ei päähenkilöiden tasa-arvoisuus edellä. Tarinalinjoihin vaikuttaa luonnollisesti perinteiset käsikirjoituksissa huomioitavat asiat kuten päähenkilöiden heikkoudet, vahvuudet, pelot tai tavoitteet. Henkilöiden mahdollisimman hyvä tunteminen auttaa tarinalinjojen ennakkoon suunnittelussa. Tällöin osataan jo vähän ennustaa haasteita, pelkoja, mahdollisia onnistumisia tai pettymyksiä.

Tarinalinjat suositellaan kirjoittamaan jo hyvissä ajoin etukäteen. Vacklin ja Rosenvall (2015, 183) suosittelevat suunnittelemaan tarinalinjat kolmen näytöksen mallin mukaisesti. Heidän mukaansa tarinalinjoja on tällöin helpompi suunnitella, seurata ja ajoittaa suhteessa toisiinsa, kun tiedetään esimerkiksi, että B-tarinassa on tulossa kliimaksi ja B-tarinassa suvantovaihe. Hyvin suunnitellut tarinalinjat on kuvauksissa helpompi muuttaa, kun on joku pohja ja suunnitelma minkä mukaan on lähdetty kuvaamaan. Tarinalinjat voivat muuttua matkalla jonkun toisen suunnan ollessa kiinnostavampi kuin alkuperäinen. Jakson teemasta kannattaa pitää kiinni, mutta jos kuvauksissa alkaa näyttämään, että joku uusi asia onkin kiinnostavaa, siihen voi luonnollisesti tarttua. Kuvauksissa sattuu ja tapahtuu, ja yllättäviä käännteitä tulee koko ajan. Näihin pitää osata suhtautua kärsivällisyydellä eikä panikoitua, vaikka mitä tapahtuisi. Usein hyvää tarinaa lähdetään seuraamaan intuitiolla. Tärkeitä ovat käännekohtat, jotka luovat katsojalle mielenkiintoa ja suuria tunnekokemuksia. (Jokisalo 2019.)

Aaltosen (2011, 133) tarkistuslistassa on tarkistuskysymyksiä myös päähenkilöiden tarinalinjoista. Hän kehottaa tarkastamaan, esitetäänkö päähenkilön tavoite tarpeeksi aikaisin ja onko se tarpeeksi vahva, ja onko hänellä tarpeeksi välitavoitteita. Myös vastavoimaa on hyvä tarkastella. Onko se tarpeeksi vahva ja esitetäänkö se oikealla hetkellä. Ylipäätään oikea-aikaisuutta päähenkilöiden tarinoissa on hyvä pohtia. Missä vaiheessa on hyvä saavuttaa päätavoite tai mihin kohtaan asetettu kliimaksi toimii parhaiten.

Dokumenttisarjoissa tarina usein etenee kronologisesti, sillä se näyttää tapahtumien kehityksen tai päähenkilön kasvun. Tarinaan on helppo rakentaa jännitteitä ja koukkuja, kun katsojaa kiinnostaa mitä tapahtuu seuraavaksi. Kronologiaa voi kuitenkin rikkoa tekemällä esimerkiksi takaumia. Kronologiaa rikkoessa täytyy klaffivirheiden kanssa olla tarkkana - vuodenajat, näkyvät eroavaisuudet päähenkilön ulkonäössä kuten kipsi jalassa, silmälasit tai hiusten väri. Nikkinen & Vacklin (2012, 125) muistuttavatkin, että kronologiaa rikkoessa tekijällä täytyy olla erittäin hyvä sisällöllinen ja dramaturginen syy. Aikajännettä rakentaessa pitää huolehtia, että katsoja pystyy edelleen seuraamaan tarinaa ja pysyy emotionaalisesti siinä mukana. Takaumarakenteessa on kaksi juonta. Toinen sijoittuu menneisyyteen, toinen nykyisyyteen. Nykyjuonessa nähdään välähdyksiä menneestä ja paljastetaan tapahtunutta.

3.7 Työkaluja katsojan otteessa pitämiseen

Tunteet inhimillistävät ja jättävät muistijälkiä. (Hyvärinen 2022)

Henkilöhahmon kaaren lisäksi rakenne koostuu tunteista ja tunteiden osista. Valittuun tarinaan tulee valita siihen sopiva tunne ja sen kuljetus. Tunne saavutetaan usean kohtauksen yhteisvaikutuksella. Henkilöhahmolle on rakennettava emotionaalinen kaari, jossa katsojan tunteita kuljetetaan, vuoroon positiivisten ja negatiivisten tunnekokemusten kautta. (Vacklin & Rosenvall 2015, 445-467.) Myös Hyvärinen (2022) korostaa, että kehys on tärkeä, mutta tunne on se, joka koukuttaa katsojan. Kerronnalle kannattaa hakea toiminnallisuutta ja tunteita. Hyvärisen mukaan informatiivisenkin sisältö menee paremmin katsojalle perille, kun se jättää jonkun muistijäljen sieluun. Tunteiden herättäminen ei syö ohjelman uskottavuutta, päinvastoin. Tunteen löytämisessä voi pohtia ensin teemat, jotka itseä koskettaa, ja lähteä rakentamaan kohtauksia näitä teemoja peilaten. Myös Webster (1996) korostaa että emme käsittele informaatiota loogisesti vaan emotionaalisesti. Tunnepohjaiset kokemukset ovat älyllisiä kokemuksia mieleenpainuvampia. Dokumentin voima on, että katsoja saa kokea jonkun toisen ihmisen maailman. Asiat omaksutaan ymmärryksen, kokemuksen ja tunteiden kautta.

Elokuva ei ole älyllinen, vaan emotionaalinen väline. Yleisö prosessoi ääntä ja kuvaa tunteiden, ei logiikan kautta. (Webster 1996.)

Tunnekuljetukseen kuuluu tietyt tunnehuiput, joita Jokisalo (2019) kuvaa korkean emotionin hetkiksi. Korkean emotionin hetkiä syntyy Jokisaloon mukaan yleensä, kun joko saavutetaan tai toisaalta kun menetetään jotain. Tällaisten hetkien kanssa täytyy olla todella herkkänä. Joskus tilanteiden ollessa ennalta-arvattavia, korkean emotionin hetkiä voidaan käsikirjoituksella ja suunnitellulla tehostaa. Kuvaajan on hyvä olla valppaana, ja odotettu korkean emotionin hetken kuvaus jo suunniteltuna, jottei se mene ohi. Myös leikkausvaiheessa leikkausvalinnoilla ja rytmillä saadaan korkean emotionin hetkeä nostatettua. Kohtausta voidaan kasvattaa, jännite virittää äärimmilleen ja laukaista oikeassa kohdassa.

Bernard (2007, 28) muistuttaa että ”show, don’t tell”. Hänen mukaansa usein dokumenteissa keskitytään kertomaan katsojalle mitä hänen pitäisi tuntea täyteen ahdetulla juonella, haastatteluilla ja vaikkapa grafiikan keinoin. Unohdetaan elokuvan tai sarjan aito emotionaalinen vaikutus. Näytä, älä kerro – kehotus kannustaa osallistamaan katsoja kokemaan ja tuntemaan itse näkemänsä. Kokemalla ja tuntemalla itse katsoja myös kiinnittyy dokumenttiin eri tavalla. Vacklin & Rosenvall (2015, 12-13) muistuttaa ”show, don’t tell” sanonnalla, että vain suullisesti kerrottuna asiaan tulee

usein liikaa informaatiota ja se on mielenkiinnontonta. He myös toteavat, että aina voi tehdä molempia. Kertoa ja näyttää.

Tunne-elämyksen synnyttämisen tärkeys on tunnistettu jo Aristoteleen aikana. Hirvonen (1999) peilaa tunne-elämyksen tärkeyttä Aristoteleen ajatukseen mielihyvän tuottamisesta. Hänen mukaansa mitä enemmän mielihyvää tarina tuottaa, sen parempi on tarinakin. Se, mikä tunne-elämyksen tai mielihyvän katsojassa synnyttää, on Hirvosen mielestä vaikea määritellä. Hän kuvaa tarinan rakenteen merkitystä mielihyvän rakenteeseen. Tällöin dramaturgiaa voidaan käyttää mielihyvän synnyttäjänä. (Hirvonen 1999, 15.) Aristoteleella emotionaalinen kaava on samastuminen, jännitys ja äkillinen jännityksestä vapautuminen. (Hirvonen 1999,46).

Kaikille ohjelmatyypeille yhteistä on pyrkimys katsojan huomion kiinnittämiseen ja sen ylläpitoon (Aaltonen, 2018, 61.)

Kaikissa rakennemalleissa syntyy vahva eteenpäin vievä liike, etenemisliike. Tällöin elokuva tai sarja ikään kuin imaisee mukaansa. Katsojalle synnytetään odotuksia, joita ei kokonaan täytetä vasta kuin ihan lopussa. Imua on tarpeeksi, kun elokuva tai sarja on koko ajan vähän katsojaa edellä. Elokvassa tai sarjassa täytyy olla myös jatkuvasti tempon ja rytmin vaihteluita. Välillä pitää olla nopeampaa, tiiviimpää kerrontaa ja välillä rauhallisempia suvantopaikkoja, joissa katsoja voi huokaista ja vetää henkeä. Hyvin pian alkuun pitää katsojalle herättää jokin keskeinen kysymys, josta teema käy ilmi. Tämä luo jännitteen alun ja lopun välille. Yksi jännitysmomentti ei kuitenkaan riitä pitämään katsojan mielenkiintoa yllä, vaan pääkaaren rinnalle on kehitettävä sitä tukevia lisäjännitteitä. Aaltosen (2018, 58-59) mukaan jokaiselle kohtaukselle pitää luoda oma jännitysmomenttinsa.

Bernardin (2007, 25) mukaan päähenkilön tavoitteen täytyy olla tarpeeksi hankala tai vaikea saavuttaa, jotta saadaan luotua jännite, onnistuuko päähenkilö tavoitteessaan. Jos tavoite on liian pieni tai helppo, jännitettäkään ei synny. ”Kuinka tässä käy” on yksi ajatus, joka kasvattaa jännitystä kohtauksesta toiseen aina loppuun saakka. Tässä tapahtumaketjussa syy ja seuraus vaihtelee. Luodaan ikään kuin minimaailma, jossa tahto on tahtoa vastaan. Tässä minimaailmassa konfliktit kärjistyvät ja vastakkainasettelut vahvistuvat, käännekohtat kasvavat ja jännitys tiivistyy, kunnes toinen osapuoli on voittanut. (Sundsted 2009, 98-99.)

Seger (2019) puhuu käännekohtista välttämättömyytenä tarinan etenemiseen. Käännekohta on tultava tai yleisö kyllästyy tarinan kulkemattomuuteen. Käännekohta luo toimintaa. Usein ensimmäinen käännekohta on myös mission kertominen yleisölle - mihin tarinassa pyritään. Toinen käännekohta vie yleensä jo kohti loppuratkaisua (Seger 2019.) Sundstedt muistuttaa, että käännekohtaa pitää tapahtua ennen kaikkea henkilöhahmon sisällä. Jos käännekohtat tapahtuvat vain

ulkoisen toiminnan tasolla, elokuvasta tai sarjasta tulee pinnallinen. Tämän voi välttää tarkkailemalla tarinaa siten, ettei siitä ole muodostumassa liian juonipainotteinen, vaan että henkilöiden kasvu pysyy keskiössä. (Sundstedt 2009, 131.)

Katsoja on opetettu sisäsyntyiseen dramaturgiaan, jolloin hän ymmärtää, että joku ennustettu ja vihjailtu asia tulee myöhemmin tapahtumaan. Elokuvaan tai sarjaan istutetaan se, mitä myöhemmin niitetään ja tästä käytetäänkin termiä istutus. Ei kerrota kaikkea mutta vihjaillaan ja pikkuhiljaa paljastetaan lisää. Kaikki mitä elokuvan tai sarjan alussa tapahtuu, enteilee jotakin. Istutusten tekeminen vaatii taitoa. Ennakoinnit ja ilmiöt pitäisi tehdä niin huomaamattomiksi, että katsoja ei kiinnitä niihin huomioita eikä tajua, että ne ovat istutuksia. Joskus toki istutuksen voi tehdä todella voimakkaastikin ja näkyvästi, jotta katsoja varmasti muistaa sen, mutta yleensä istutukset tehdään hienovaraisesti ja niiden pontta kasvattaen. (Sundstedt 2009, 123-125.) Istutettujen asioiden käyttämistä sanotaan lunastamiseksi. Aaltosen (2011,351) mukaan lunastuksia on vaikea käsikirjoittaa etukäteen käsikirjoitukseen, mutta ne löytyvät leikkauskäsikirjoitusvaiheessa, kun voidaan nähdä mitä on kuvattu. Pienetkin asiat voivat saada suuria merkityksiä, kun ne on istutettu ja lunastettu oikein.

Sundstedt (2009, 131-133) kehottaa miettimään henkilöhahmojen ja juonen kehitystä konfliktien kautta. Jonkun tahto on suurempi kuin toisen ja syntyy jännite. Tapahtuvilla asioilla on seuraamuksensa, ja perusajatuksena on, että jokaisen tapahtuman pitäisi saada pääkonflikti liikkumaan eteenpäin. Sundstedtin (2009, 133) mukaan tärkein tapa kasvattaa konfliktia on este. Ilman esteitä draama pysähtyy. Yleisin esteistä on aktiivinen este, joku henkilöhahmo tai hahmoja, joka/jotka haluavat estää päähenkilön tahdon toteutumisen. Tällä aktiivisella vastavoimalla on joku toinen tahto mitä päähenkilöllä ja hän tuo päähenkilön tielle esteitä. Toinen este on vaikeasti tavoitettava sisäinen komplikaatio, ristiriita. Tällöin kyse on päähenkilön psykologisesta vastarinnasta. Päähenkilön sisäinen kamppailu, ehtiikö hän voittamaan sisäiset taistelunsa, jotta hän voi voittaa jonkun ulkoisen haasteen, voi muodostua äärimmäisen jännittäväksi. Kolmantena estetyyppinä on puhtaasti fyysiset esteet luonnonkatastrofeista portteihin tai lukittuihin oviin. Vieras kulttuurikin voi olla tällainen fyysinen este, tai esimerkiksi joku tietty aikaikkuna, jonka aikana pitäisi ehtiä tapahtumaan se minkä päähenkilö haluaa. Mahdollisia esteitä, jotka estävät ihmisiä toimimasta, on loputon määrä. Sundstedt väittää, että katsojalle toimivin este on päähenkilön psykologiset esteet. Hänen mielestään katsoja samaistuu päähenkilöön niin vahvasti, että fyysistä kamppailua (joka myös voi olla tärkeää) voimakkaammin katsojaa kiehtoo miten päähenkilö reagoi psyykkisesti ja millaiset sisäiset kamppailut sekä kypsymisprosessin hän käy läpi. (Sundstedt 2009, 138.)

Dokumenttisarjoissa puhutaan usein koukuista. Ensimmäinen luotava koukku on alkukoukku. Nikkinen & Vacklin (2013, 207) kuvaa koukun olevan jonkun ongelman, aiheen tai yllätyksen

kertomista. Katsojan kiinnostus pitää herättää ensimmäisten sekuntien aikana, samalla kun katsojalle pitäisi kertoa mistä ohjelmassa on kyse. Etenkin tv:ssä tai suoratoistopalveluissa esitetyissä ohjelmissa kilpailu katsojan mielenkiinnosta on armoston – kanava vaihtuu tai uusi ohjelma klikataan nopeasti käyntiin, jos ensimmäiset sekunnit eivät onnistu koukuttamaan katsomaan pidemmälle. Alkukoukun ei Rosenthalin (2002, 103) mukaan tarvitse olla valtavan dramaattinen, eikä välttämättä visuaalisestikaan erityisen kiinnostava, kunhan ohjelman pääväittäjä on sulautunut alkukoukkuun. Siinä voi olla jotain provosoivaa tai häiritsevää, joka saa katsojan kiinnostumaan – kunhan katsojalle jää sellainen olo, että tämän katsomista on pakko jatkaa.

3.8 Käsikirjoittamisen käytänteitä – kohti parempaa käsikirjoitusta

Käytännön menetelmiä käsikirjoittamiseen on paljon erilaisia, ja esittelen niitä, joita voi mielestäni soveltaa sarjamuotoiseen käsikirjoittamiseen. Rosenthalin (2002, 82-86) mukaan yksi tapa päästä alkuun käsikirjoitusprosessissa on kirjoittaa ylös ilman minkäänlaista itesesensuuria pääidea eli millainen alku tarinalla voisi olla sekä millainen loppu, miten tarina mahdollisesti etenee ja miten sitä voisi visualisoida, unohtamatta millaista rytmiä toivotaan. Osa käsikirjoittajista hyppää tämän kirjoitusvaiheen yli ja pyörittelee näitä ajatuksiaan päässään, joka sekin toki riittää, kunhan asiat ovat itselle kirkkaita. Kirjaamalla ne ylös, ne saa kirkkaaksi myös muille. Muoto siitä miten ajatukset tarinasta, mahdollisista konflikteista ja päähenkilön kasvuista kirjataan, on vapaa, mutta tarkoitus kuitenkin on, että käsikirjoitus muodostuu jollain lailla kiinnostavaksi ja tunteita herättäväksi eikä vain kokoelmaksi pirstoutuneita ajatuksia.

Toinen Rosenthalin (2002, 85-87) käyttämä menetelmä on kirjoittaa jokainen aiheesta kummunnut idea tai ajatus paperille miettimättä vielä siinä vaiheessa ajatuksen käyttökelpoisuutta. Huonoistakin ideoista voi jatkojalostua jotakin hyvää. Tässä ajatuksen apuna voi miettiä millainen yleisö on ja mistä se voisi olla kiinnostunut. Ideoiden keräämisen jälkeen voi niitä järjestellä ja valita ne pääideat, joita lähtee käsikirjoitukseen työstämään.

Yksi tapa on luoda heti alkuun kohtausluettelo (englanniksi step outline tai vain outline). Kohtausluettelon voi tehdä luetteloimalla mahdolliset kohtaukset ja niiden mahdolliset sisällöt. Teksti on toimintaa kuvailevia aktiivilauseita, ei niinkään tilanteiden laveita kuvailuja. Käsikirjoitus pohjautuu tälle kohtausluettelolle, mutta sen voi kirjoittaa auki laveammin. Aaltonen kannustaa laittamaan käsikirjoitukseen oman persoonan ja intohimon peliin. Persoonallisuus saa näkyä käsikirjoittamisakin. (Aaltonen 2011, 120-126.)

Kohtausluettelon tekemiseen usein käytetty tapa on kirjoittaa kohtaukset erivärisille tarralapuille isolle taululle tai seinälle. Lappuja on helppo siirrellä seinällä, kun elokuva tai sarja hakee muotoaan. Laput voivat olla teemoittain tai päähenkilöittäin eri värisiä. Kun aika tai paikka vaihtuu, alkaa uusi kohtaus. Elokuvan kesto voi olla vaakasuorassa, ja pystysuorassa laput muodostavat tarinalinjoja ja teemoja. Värikköiset kohtauslaput paljastavat heti jos jotakin teemaa tai päähenkilöä pakkaantuu johonkin kohtaan liikaa, tai jos sitä ei ole ollut ajallisesti pitkään aikaan. Erilaisten kohtauksien pitäisi vaihdella aikajanalla. Kohtaukset kannattaa numeroida aikajanan ollessa valmis, otsikoida ja niihin kannattaa kirjoittaa yksityiskohtaisesti mitä katsoja näkee ja kuulee. Dokumenttielokuvissa voi olla paljon kohtauksia, joissa ei tapahdu paljoakaan, mutta yhdessä tällaiset kohtaukset voivat muodostaa merkityksiä, eli nekin on hyvä kirjata ylös. (Aaltonen 2011, 125-126.) Webster (1996) listaa käsikirjoitusta tehdessään tilanteita, joista rakenne muodostuu. Nämä eivät ole vielä kohtauksia, vaan tilanteita, joita voisi tapahtua. Tilaneluettelo toimii myös kuvauksissa ”ostoslistana”.

Draamasta tutut perinteiset käsikirjoitusmallit ovat käyttökelpoisia myös dokumenttielokuvissa tai sarjoissa. Näitä käsikirjoitusmalleja ovat kaksipalstainen käsikirjoitus, jossa toisella palstalla on nähtävissä mitä tapahtuu äänessä ja toisessa mitä tapahtuu kuvassa, sekä nykyään enemmän käytetty yksipalstainen käsikirjoitusmalli, jossa kohtaukset listataan allekkain. Käsikirjoituksen ei tarvitse olla kumpaakaan näistä muodoista, vaan voi olla ihan mitä vain, mistä tekijä itse ja työryhmä parhaiten hyötyy. (Hampe 1997, 135-136.) Aaltonen (2018, 209) käyttää jopa Powerpoint-ohjelmaa välillä käsikirjoitusohjelmana. Kahden palstan muotoa voi myös muokata niin, että toisella palstalla kulkee kohtauksen visuaalisuus ja toisella palstalla se, mitä kohtauksesta sisällöllisesti haetaan. (Rosenthal 2002, 82-86.)

Cedeströmin (2003, 105) mukaan leikkaus on käsikirjoittamisen viimeinen vaihe. Hänen mukaansa leikkauskäsikirjoitus jossain muodossa on oltava, vaikka intuitiolla jättäisikin tilan. Leikkausvaiheessa osa tekijöistä alkaa rakentamaan elokuvaa tai sarjaa käsikirjoituksen perusteella, toiset eivät käsikirjoitukseen koskekaan tai sitä ei välttämättä ole olemassa. Rakenne löytyy dokumentti-sarjoihin usein vasta edit-vaiheessa. Tämän vuoksi myös leikkaaja saattaa olla lopputeksteissä käsikirjoittajana. Aaltonen (2011, 331.) suosittelee, että alkuperäisen käsikirjoituksen voi leikkausvaiheessa unohtaa ja sen sijaan keskittyä alkuperäisiin lähtökohtiin ja ideaan. On oltava valmis jättämään pois ne kohdat, jotka eivät toimi, vaikka ne olisi alkujaan käsikirjoitettu ja kuvattu. Aaltonen (2011, 331) muistuttaa että perussääntö on, että päähenkilöä ei saa vahingoittaa. Käsikirjoitukselliset valinnat pitäisi tehdä tätä sääntöä kunnioittaen. Yleensä myös ajatellaan, että henkilöstä ei ole sopivaa käsikirjoittaa sellaista kuvaa, joka ei vastaa lainkaan sitä, miten hän itsensä näkee.

Toisinaan kuvausten jälkeen tehdään erillinen leikkauskäsikirjoitus, niin kutsuttu paperi-edit, jossa puretaan kuvattu materiaali paperille ja valitaan mitä kohtauksia halutaan käyttää. Sen jälkeen aletaan järjestelmään materiaalia leikkausta varten. Nykyään moni käsikirjoittaja tai ohjaaja tekee kohtauksista suoraan sisällöllisen raakaleikkauksen ja hahmottaa käsikirjoitusta sitä tehdessään. Palasia laitetaan paikoilleen, muoto ja rakenne alkaa löytymään. Leikkauskäsikirjoituksessa voi hyödyntää purettuja haastatteluja. Purettuihin haastatteluihin perustuvassa käsikirjoituksessa täytyy olla vain tarkkana, ettei puhe lähde viemään juttua. Ensin kannattaakin kirjata kaikki toiminnalliset kohtaukset ja sitten vasta haastattelujen kohdat. Leikkauskäsikirjoitus on vain omaan käyttöön, sillä ei tarvitse vakuuttaa ketään muuta kuin ne ketkä editissä toimivat, joten muoto on siihen hyvin vapaa.

Hampe suosittelee dokumenttielokuvan alun uudelleen käsikirjoittamista ja leikkaamista sen jälkeen, kun koko teos on leikattu ” valmiiksi”. Silloin tiedetään ohjelman tyyli, rytmi ja tunnelma, mutta myös mihin tarinat lopulta päättyivät. Dokumenttielokuva on saattanut kehittyä alkuperäisajatuksesta johonkin aivan toisaalle, mikä ajatus on ollut alkukohtausta käsikirjoittaessa ja kuvatessa. (Hampe 1997, 298.)

Katso hyvänen aika paljon dokumentteja! (Hampe 1997, 139)

Hampe muistuttaa benchmarkkauksen eli vertaisarvioinnin tärkeydestä. Katsomalla ja analysoimalla kriittisesti muiden tekemiä dokumentteja voi oppia yllättävän paljon. Kun tunnustelee mikä itselle resonoi, mikä herättää tunteita ja missä kohtaa huomaa, että tarina vie mukanaan, kannattaa pysähtyä tarkastelemaan missä on onnistuttu. Hän suosittelee katsomaan myös niiden tekijöiden teoksia, joista ei edes pitäisi. Myös niistä voi oppia. (Hampe 1997, 140.)

4 DOKUMENTTISARJAT REALITYN MUOKKAAMASSA MEDIAKENTÄSSÄ

Tässä luvussa kerron seurantadokumentin sekä seurantarealityn käsikirjoitusprosessien risteämisestä. Dokumenttisarjat ovat tulleet tietyllä lailla dokumenttielokuvien ja seurantarealityn rajapintaan, joten mielenkiintoista on tutkia, mitä eroja ja yhtäläisyyksiä näiden toisiaan lähellä olevien genrejen käsikirjoitusprosesseissa on, ja myös vaikuttavatko prosessit toisiinsa. Seurantadokumenttisarjalla tarkoitetaan sarjaa, jossa seurataan yhtä tai useampia päähenkilöitä tietyn ajanjakson ajan. (Aaltonen 2018, 201.) Seurantareality on niin kutsutun tosi-tv tai todellisuustelevision muoto, jossa osallistujien elämää seurataan jonkun tietyn ajanjakson ajan. (Kaasinen 2021,5). Kuvailen tässä luvussa lyhyesti seurantarealityn teoriaa ja sen käsikirjoitusprosessia. Tämän jälkeen kuvaan tutkimusaineiston analyysia tutkimuskysymykseen seurantarealityn ja seurantadokumentin eroihin ja yhtäläisyyksiin liittyvien seikkojen kautta.

Seurantadokumentin ja seurantarealityn rajat ovat alkaneet hämärtyä molempien kuvatessa aitojen, tavallisten ihmisten elämiä tietyn seurantajakson aikana. Esimerkiksi Kultainen Venla -gaalassa, jossa vuosittain palkitaan parhaat kotimaiset tv-ohjelmat, saman kategorian alla toisiaan vastaan kilpailevat selkeät seurantadokumentit sekä seurantarealityt. (Televisioakatemia 2022) Myös Cedeströmin (2003, 97) mukaan käsitykset dokumentaarisuudesta ovat laventuneet ”todellisuus-tv-sarjojen” myötä. Aiemmin realityn eli tosi-tv:n on kuvattu olevan ohjelmatyyppi, jossa tavalliset ihmiset saatetaan konflikteille ja tunteille alttiisiin tilanteisiin. Nykyään kuitenkin dokumenttielokuvissakin on sallittua provosoida, järjestää tai uudelleen esittää tilanteita. (Aaltonen 2011, 17-32). Ylen vuotuisessa tarjontaspekstarjottimessa haetaan uusia dokumentti- että realitysarjoja rinnakkain ja usein sarjaa esitellessä voidaan siitä käyttää molempia termejä. (YLE 2022). Lahelma (2002) käyttää dokumentin ja realityn sekoituksesta termiä ”dokkarireality” ja Yle Areenassa osa sarjoista ovat nimetty ”dokurealityksi”. Seurantadokumenttisarjojen ja seurantarealityn kulkiessa nykyajan mediakentässä rinnakkain ja osittain siis toisiinsa sulautuen, ei mielestäni voi olla kiinnittämättä huomiota käsikirjoituskellisten seikkojen vaikutuksesta toisiinsa.

Aaltonen (2018,188-191) luonnehtii realityä tavalliseksi viihteeksi, jossa draamojen ja tv-sarjojen muodot yhdistyvät dokumentaarisen elokuvan traditioon. Hän kuvaakin tosi-tv:tä dokumenttielokuvan mutaatioksi. Aaltosen mukaan tosi-tv:n käsikirjoituksen tärkeimpinä seikkoina ovat casting sekä toimivan rakenteen luominen. Käsikirjoittamista tapahtuu koko tuotannon ajan ja pohjana on todellisuus. Samoja seikkoja mitä dokumenttisarjojenkin käsikirjoittamisessa. Eroina Aaltonen kuvaa sen, että realityn rakenteen pitää olla tarkka ja joka kerta samanlainen, jotta konseptin voi toistaa ja että vähäinen kuvaus- ja leikkausaika voidaan käyttää tehokkaasti hyväksi. Myös käsikirjoittamiseen on yleensä käytössä hyvin rajallinen aika. Riippuen realityn muodosta, rakennetun

maailman määrä ohjelmassa vaihtelee. Aaltosen mukaan realityn trendit vaihtelevat, ja nyt ollaan hänen mukaansa palaamassa dokumentaarisempaan otteeseen sekä intiimimmän, itse kuvatun materiaalin käytön lisääntymiseen.

Kaasinen (2021,7-8) kuvaa seurantarealityn käsikirjoitusprosessia hyvin samankaltaiseen tapaan, miten kuvaan dokumenttielokuvien käsikirjoitusprosessia opinnäytetyön teorialuvussa. Kaasisen mukaan ensin mietitään mitä teemaa käsitellään ja miten se jakaantuu isoon kaareen ja koko sarjaan. Sen jälkeen mietitään jaksokohtaisesti pienempiä kaaria ja jaksoiden rakennetta. Sekä jaksokohtaiset teemat että suurempi teema määrittävät mitä sarjaan kuvataan ja toimivat ohjenuorana kuvauksiin. Kuvauksissa annetaan tilanteen viedä, kuten dokumenttejäkin kuvatessa. Edittiin tehdään joko leikkauskäsikirjoitus tai käsikirjoittaja raakaleikkaa materiaalin. (Kaasinen 2019, 8-10.)

4.1 Haastateltavien ajatuksia realityn ja dokumenttisarjojen rinnakkaisuudesta

Seurantareality ja dokumentaarinen seuranta ovat tietyllä tapaa synonyymejäkin. Ehkä se tulee enemmän siitä minkä verran puututaan. Uskon että aina joudutaan puuttumaan, jo minne kamera laitetaan ja miten mitään ilmennetään. (haastateltava E)

Haastattelin kahdeksaa jo pidempään alalla ollutta dokumenttisarjojen käsikirjoittajaa. Dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosessin tutkimisen lisäksi halusin selvittää, miten haastateltavat kokevat seurantarealityn ja mitä eroja ja yhtäläisyyksiä he näkevät siinä ja seurantadokumentissa. Muut kysymykset liittyivät dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosesseihin.

Osa haastateltavista kokee realityn ja dokumentin olevan hyvinkin lähellä toisiaan tai ajattelee, ettei niissä ole enää juurikaan eroa. Etenkin esimerkiksi ammattiryhmistä tehdyt seurantarealityt voisivat hyvin olla myös seurantadokumentteja. Tällöin käsikirjoitusprosessikin nähdään hyvin samankaltaisena. Osa haastateltavista näkee näiden kahden genren välillä suurenkin välimatkan. Sanana reality kalskahtaa haastateltavien mielestä kaupallisemmalta tai kevyemmältä, myyvemältä, koukuttavammalta tai viihteellisemmältä. Dokumentti – nimityksestä sarja saa haastateltavien mielestä jotenkin korkeamman tason eikä sitä välttämättä ajatella niin viihteellisenä. Toisaalta dokumentti -nimityksellä on haastateltavien mukaan historian tuoma painolasti mukanaan, ja joskus katsoja voi ajatella katsomiskokemuksen vaativan häneltä esimerkiksi enemmän aikaa tai keskittymistä.

Reality on järjestettyä. Ihmiset ovat aitoja mutta tilanteet epäaitoia. Dokkarisarjassa kaikki on mahdollisimman aitoa. (haasteltava D)

Haastateltavat kokevat, että tyylillisesti reality on rytmiltään nopeampaa, viihteellisempää ja kevyempää. Jotta rytmi saadaan nopeaksi, on kohtauksia käsikirjoitettava enemmän. Osa haastateltavista ei juurikaan arvosta realityn kerrontatapaa, ja kuvailee realityn kerrontatyylin olevan hyvin yksinkertaista, auki puhuttua ja selitettyä. Koetaan että realityssä ensin kerrotaan mitä tulee tapahtumaan, näytetään mitä tapahtuu ja vielä kerran kerrotaan mitä tapahtui.

Reality pitää sisällään sellaisen kepeyden, dokkarin pitää puhutella eri tavalla. (haasteltava C)

Haastateltavien mukaan isona erona on viihteellisyys siitä näkökulmasta, että realityssä keskiössä on mitä katsoja haluaa. Katsomiskokemuksen pitää olla helppoa. Toki dokumenteissakin pitää muistaa katsoja, mutta dokumentit saattavat olla enemmän tekijälähtöisiä. Dokumenteissa haastateltavien mukaan kerronta voi olla viiptylevämpää. Joka sekunti ei tarvitse lunastaa samalla tavalla mitä realityssä, eikä kerronnan tarvitse olla niin kevyttä tai helppoa. Vaatimustaso dokumentille on ainakin mielikuvissa enemmän taiteellinen ja siinä mitä halutaan kertoa, syvällisempi merkitys.

Realityta voi katsoa vähän enemmän aivot narikassa fiiliksellä. (haastateltava G)

Dokumentti voi olla tyyliltään vähäeleisempää. Usein dokumentissa haetaan todenmukaista tunnelmaa, kun taas realityssä ei haetakaan sellaista tunnetta tai tunnelmaa etteikö kamera olisi läsnä. Realityssä kameran annetaan olla osallisena, kun seurantadokumentissa kamera katsoo ulkopuolisena.

Dokumentin tekijä ei puutu eikä sörki, eikä halua vaikuttaa lopputulokseen. (haastateltava B)

Kaikki haastateltavat nostavat isoimpana sisällöllisenä erona sen, kuinka paljon tilanteita on etukäteen järjestetty. Myös dokumenttisarjoihin järjestetään tilanteita ja puututaan kuvaustilanteeseen, mutta erona nähdään se, voisivatko tilanteet kummuta päähenkilöiden omasta elämästä vai onko ne täysin ulkoa keksittyjä. Interventiot, eli väliintulot, sallitaan dokumenttisarjoissa, jos ne ovat hyvin ohuita, todellisuuteen pohjautuvia ja uskottavia.

Haastateltavat näkevät sisällöllisesti huomattavan eron olevan siinä, että realityn tekijä haluaa vaikuttaa prosessin lopputulokseen. Haastateltavien mukaan realityssä lähdetään ruokkimaan tiettyjä teemoja, joita dokumentissa halutaan nostaa tai kasvattaa. Seurantadokumenteissa tilanteisiin vaikuttaminen on heidän mielestään maltillisempää ja hienovaraisempää. Realityssä haastateltavien

mukaan myös roolitetaan päähenkilöt niin, etteivät he edes itse tiedä mitä roolia ovat sarjassa esittämässä. Toisaalta osa haastateltavista kertoo dokumenttisarjoissakin roolittavansa mielessään päähenkilöitä, ja usean päähenkilön ollessa kyseessä, täydentävänsä castingia tarvittavien roolien kautta.

Haastateltavat arvioivat käsikirjoituksellista eroa olevan myös siinä, kenellä sarjassa on ääni. Haastateltavien mukaan realityssä mikrofoni ja tekijyys on osittain päähenkilöllä, kun taas dokumentissa tekijyys on tuotannolla. Dokumentissa ihmisen elämää seurataan ulkoapäin, kun taas realityssä seuranta voi olla keskellä, ja kamera tai mikrofoni päähenkilöllä. Realityssä päähenkilö voi olla osa tuotantoa ja hänellä voi olla mahdollisuus viedä sitä haluamaansa suuntaan, dokumenttisarjoissa yleensä ei. Dokumenttisarjoissa päähenkilöt avaavat elämänsä eri tavalla. Haastateltavien mielestä dokumenttia seurataan tietty etäisyys säilyttäen ja asialle annetaan sen vaatima tila. Haastateltavat ovat tehneen havainnon, että dokumenttisarjoja useammin realityyn haakeutuvat ihmiset, jotka haluavat näyttää jonkun tietyn puolen itsestään. Tällöin autenttisuus on kyseenalaista.

*Reality voidaan toistaa ja siihen voidaan korvata ihmiset vaikka kymmenen kertaa.
(haastateltava F)*

Haastateltavien mukaan dokumenttisarja on harvemmin toistettavissa. Niissä mennään enemmän ihmisten ja päähenkilöiden ehdoilla ja niitä seuraten, kun taas realityssä usein aihe on kehyksenä ja aiheen sisällä henkilöt voidaan vaihtaa.

Haastateltavat korostavat, että dokumentin pitää ottaa kantaa, puhutella ja siinä sanoman täytyy olla todella kirkas. Realityssä ei välttämättä ole tällaista vaadetta vaan se voi olla puhtaasti viihteellisempää. Haastateltavat toteavat, että toki dokumenttikin voi olla viihteellistä, mutta eri tavalla.

4.2 Käsikirjoittamisen yhtäläisyyksiä tai eroja realityssä ja dokumenttisarjassa

Käsikirjoittamisen tavassa nähtiin paljonkin yhtäläisyyksiä, vaikkakin realityssä on usein pyrkimys tekemisen tehokkuuteen. Haastateltavat muistuttavat, että reality on kaupallisen television aikaansaannos, jos mietitään, miten tosi-tv on saanut alkunsa. On haluttu tehdä tosipohjaisia ohjelmia, jotka ovat kustannustehokkaita. Tällöin pitää käsikirjoittaa enemmän kohtauksia kuvattavaksi nopeammalla syklillä, kuin mitä dokumenttisarjoissa. Seurantarealityssä seurannan aikajänne on

usein huomattavasti lyhyempi kuin seurantadokumenteissa. Realityssa saatetaan tehdä vaikkapa yhden tai kolmen kuvauspäivän materiaaleista kokonainen jakso.

Silloin ehkä enemmän runnotaan väkisin sitä tarinaa ja kaarta, kun aikajänne on tiukempi ja on tiukemmat raamit. (haastateltava G)

Haastateltavat ymmärtävätkin tuotannolliset seikat tarinan ja tilanteiden vauhdittamisen takana. Vaikka autenttista totuuselokuvaa, voisi olla mukavakin kokeilla, mitkään resurssit eivät riitä siihen, että kärpäsenä katossa seurataan päähenkilöiden elämiä. Tämänkin vuoksi käsikirjoittamisen ja suunnittelun tärkeyteen palattiin aina uudelleen, oli kyseessä reality tai dokumenttisarja.

Haastateltavien mukaan raja seurantadokumentin ja seurantarealityn välillä on hyvin häilyvä. Monet sarjat ovat haastateltavien mukaan realityn ja dokumentin hybrideja, joissa saattaa olla esimerkiksi $\frac{1}{4}$ osaa realitya ja $\frac{3}{4}$ osaa dokumenttisarjaa. Osa haastateltavista ei pitänyt mitenkään vakavana luokitella mitä genreä mikäkin sarja edustaa, vaan korosti että pääasia että tekijä tekee sarjaa, josta itse pitää ja mikä itsestä tuntuu parhaalta.

Osa haastateltavista luonnehtii seurantarealitystä tuotantotapojen ja sisältöjen jalostuneen ja saaneen uusia muotoja, joista yksi on seurandokumentti. Seurantadokumenttisarjat nähdään ikäänkuin kuin jatkumona tai kehittyneenä muotona seurantarealitystä.

Haastateltavilta nousee tärkeä, ajankohtainen aihe, joka varmasti vaikuttaa myös käsikirjoitusprosessiin. Se on oikean genren tunnistaminen ja se myötä valmiin tuotteen kategorisoiminen ja oikein nimeäminen. Koetaan erittäin hankalaksi ja tuotteelle hallaa tekeväksi, jos esimerkiksi seurantareality nimetään seurantadokumentiksi, tai toisinpäin. Katsoja saa ikään kuin vääränlaisen katsomisohjeen, ja pahimmillaan pettyy odottaessaan ”väärän” genren ohjelmaa. Haastateltavien esimerkeistä kävi ilmi, että sekaannusta tapahtuu paljon, joka mielestäni vahvistaa havaintoa genrejen lähekkäisyydestä ja jopa limittäisyydestä. Haastateltavien ottaessa teeman itse esille, sen ajankoh-taisuus ja pinnalla olo korostuu.

5 KESKEISTÄ DOKUMENTTISARJOJEN KÄSIKIRJOITTAMISESSA

Tässä luvussa käsittelen haastateltavien vastauksia tutkimuskysymyksiin liittyen. Etsin vastauksia käsikirjoitukseen keskeisesti vaikuttavista seikoista. Luvun ensimmäinen puolisko käsittelee käsikirjoituksen sisällöllisiä seikkoja ja jälkimmäinen puolisko käsikirjoituksen työtapoja ja käytänteitä

Sarjamuotoisuus tulee haastateltavien mukaan yhä lisääntymään, sillä sarjat koetaan katsojaystävällisinä. Katsojien mediankäytön kilpailukenttä tulee samaan aikaan koko ajan tiukentumaan. Katsojat eivät enää niin paljon pohdi onko kyseessä edes draama vai realitysarja, vaan he katsovat ylipäättään sarjoja ja olettavat että oikeassakin elämässä ihmisen elämä menee dramaturgian mukaan.

Käsikirjoitus ja dramaturgia on ihan erilainen sarjamuotoisessa dokumentissa. Pitää olla enemmän cliffhangereita, juonia ja jumpattavaa. (haastateltava F)

Haastateltavat kokevat sarjamaisuuden sekä vahvuutena, mahdollisuutena suurempaan, että toisaalta vaikeampana ja isompana työnä, mitä esimerkiksi pistedokumentti tai dokumenttielokuva olisi. Haastateltavat kertovat, että sarjalla pystyy kertomaan paljon enemmän mitä yksittäisellä ohjelmalla tai elokuvalla.

Sarjamallisessa on nimenomaan se haaste, että kiinnostuksen pitää säilyä eri lailla, kun pitkässä elokuvassa. Koukut pitää tulla nopeammin ja pitää tulla se tunne, että sä haluat nähdä seuraavan jakson. (haastateltava C)

Osa haastateltavista miettii esimerkiksi jaksokohtaisia siirtymiä todella tarkkaan jo käsikirjoitusvaiheessa, samoin kuin jaksokohtaisia käänteitä, cliffhangereita ja koukkuja. Sarjamuotoisuudessa pystyy kertomaan useampia näkökulmia ja syvennettyä asioita. Haastateltavat korostavat, että mikäli katsoja pitää siitä maailmasta, josta dokumentti kertoo, sarjassa maailman on mahdollista laajentua ja siihen voi uppoutua.

Haastateltavien mukaan sarjamuotoisessa kerronnassa pitää olla erilainen rytmi ja paljon enemmän käänteitä kuin esimerkiksi pistedokumentissa. Käänteet vaativat päähenkilöltä ja hänen elämältään enemmän. Yksittäisessä dokumenttielokuvassa saattaa riittää rakenteeksi vaikkapa perinteinen sankarin matka, mutta sarjassa näitä matkoja pitäisi olla niin monta kuin jaksojakin. Aiheen pitää olla niin kiinnostava, että siinä on imua kokonaiseen sarjaan. Välttämättä kiinnostavia käänteitä ei riitä ihmisestä kokonaiseksi sarjaksi, vaikka toimisi yksittäisessä ohjelmassa.

Sarjoissa on ihmisistä kyse. (haastateltava A)

Kaikilta haastateltavilta nousee sisältöön liittyvä sama teema – tärkeintä sisällössä ja käsikirjoituksessa on ihminen. Haastateltavat inspiroituvat ihmisistä ja korostavat että päähenkilö on keskiössä. Usein uusia ohjelmaideoita lähdetään etsimään aiheista ja ilmiöistä, ja tämä nostattaa ärsytystä useassa vastaajassa. Mikään aihe ei kannu, jos päähenkilö ei ole kiinnostava. Tärkeää on tuntea tausta-aihe hyvin, mutta hyvin pian pitäisi lähteä kohti ihmistä. Haastateltavien mielestä ilmiö tai prosessi voi olla hyvinkin kiinnostava, mutta se ei ole mitään ilman niitä ihmisiä, päähenkilöitä. Tämän vuoksi haastateltavia turhauttaa hyvin aihevetoinen käytäntö viedä ideoita eteenpäin ja esimerkiksi pitchata eli esitellä ideoita. Haastateltavat toivovat ymmärrystä päättäviltä tahoilta ja tilaajilta, että *”tyypit pitäisi olla se fokus”* (haastateltava C) Riskinä aihevetoisissa dokumenteissa on, että päähenkilöissä ei ole tiettyä päähenkilölle toivottavaa kipinää ja taikaa, ja sarja jää kädenlämpöiseksi tai kuivaksi. Kritiikkiä saa myös ideointiprosessin ja päätöstenteon hitaus – ilmiö tai havainto on saattanut jo vanheta, mennä ohi tai tulla ulos jonkun muun tekemänä siinä kohtaa, kun tuotantopäätöksiä vasta tehdään.

Haasteltavat pohtivat dokumenttisarjojen käsikirjoittamista ja kaikki kommentoivat sen olevan niin erilaista kuin esimerkiksi fiktion käsikirjoittamisen, etteivät aina edes välttämättä puhuisi käsikirjoittamisesta. Usealta haastateltavalta nousee leikkimielinen ajatus että dokumenttisarjojen käsikirjoittaja voisi olla nimeltään myös palapelin rakentaja, palikoiden järjestelijä, sisällön suunnittelija tai vaikkapa strukturisti.

5.1 Kaikki alkaa ideasta

Jos aion aiheen kanssa vuosia painia, haluan viihtyä sinä aikana. (haastateltava B)

Myös haastateltavien mukaan ideat lähtevät havainnoista, omista kokemuksista, huomioista epäkohdista ja usein sellaisista asioista, joista on huolestunut. Huomioista tästä ajasta ja maailmasta. Vuovaikutuksesta ihmisten kanssa. Mikä puhututtaa, mikä on pinnalla. Mihin pitää tarttua. Moni haastateltavista on käsikirjoittanut dokumenttisarjoja, joiden idea on annettu valmiiksi ja ideointi on alkanut siitä. Tämä koetaan yhtä hedelmälliseksi kuin alusta saakka ideoiminen, sillä koettiin mielekkääksi lähteä tutkimaan miten esimerkiksi paperilla tylsästä aiheesta voi saada mielenkiintoisen sarjan. Huomioiden ja havaintojen jälkeen tulee näkökulma.

Kaikestahan on tehty jotain, mutta mikä on tämän näkökulma. Mä rakastan näkökulma-asiaa. Kun se on selkeää, tietää mitä lähtee hakemaan. (haastateltava A)

Näkökulma on se, mihin kaikkia käsikirjoituksellisia ja sisällöllisiä valintoja peilataan. Tällöin tiedetään mikä on se ohjelma ja tarina mitä ollaan tekemässä, ja mihin kannattaa tarttua ja mihin ei. Kun

itselle on teema ja tarinalinjat kirkkaana, vältetään turhat sivupolut, jotka tulisivat todennäköisesti kuvatuksi turhaan ja jäisivät editin roskalaariin. Haastateltavat korostavat, että mitä epäselvempi aihe on, sitä tärkeämpää on, että on joku kantava ajatus mitä ollaan tekemässä.

Kun päähenkilöiden maailmat tuntee hyvin, heille voi haastateltavien mukaan käsikirjoittaa jonkin verran toimintoja, tai heille voi käsikirjoittaa keskustelunaiheita sen mukaan, mitä he ovat jo aiemmin puhuneet. Käsikirjoittajan työ on ennen kaikkea skenaarioiden luomista ja ennustamista. Yritetään kuvitella mahdollisimman hyvin mitä voisi tapahtua ja mitä tapahtumat voivat aiheuttaa päähenkilöille, sen kaiken tiedon perusteella mitä on hankittu ja koko tuotannon ajan hankitaan.

Ei ole helppoa tehdä kuljetusta jokaiselle jaksolle, että mikä on se ihmisen tai asian kasvutarina. Mutta jotenkin tykkään miettiä, mikä on se kasvutarina ihmisellä ekasta jaksosta ja mitkä on ne sivupolut. (haastateltava H)

Näkökulmaa voi lähteä pilkkomaan jaksokohtaisiin teemoihin. Vaikka teemoja ei koskaan paljastetaisi katsojalle, ne voivat olla käsikirjoituksen tukena ja näkökulmaa kirkastamassa työvaiheessa. Joskus teemat tulevat ulkoisesta kehyksestä vähän niin kuin itsestään. Jos seurataan jotakin ulkoista ajanjaksoa, johon tarina linkittyy, voi teemat mukailla ajanjaksolle luontaisia teemoja, oli se sitten kouluvuosi, armeija-aika, vaihto-oppilasvuosi tai vaikkapa kesäleiri. Haastateltavien mukaan jaksokohtaisiin teemoihin on helpompi tarttua, kun ne on mietitty etukäteen.

Sarjan suunnittelun alkuvaiheilla päätetään myös haettava tyyli. Tämä on toki enemmän ohjauksellinen seikka, mutta ohjaa myös toki käsikirjoitusta. Haetaanko elokuvallista tyyliä, jossa kohtaukset etenevät kohtauksittain ilman puhuvaa päätä, viekö tarinaa eteenpäin haastattelut, onko tyylinä kuvata esimerkiksi aiheita ilman musiikkia tai pelkällä musiikilla ilman dialogia. Kaikki nämä valinnat vaikuttavat käsikirjoituksellisiin valintoihin. Osalla haastateltavista on hyvin selkeä näkemys millaisella tyyllillä haluaa kertoa tarinat, toisilla tyyli vaihtuu aihepiirin mukaan.

5.2 Käsikirjoitus lähtee päähenkilöistä

Se että ihminen on siinä oikeasti, auki ja läsnä, se on tosi hyvä päähenkilö. Me tarvitaan ihmisiä jotka tulee ja täyttää huoneen. (haastateltava C)

Kuten aiemmin mainittiin, kaikki lähtee kiinnostavista päähenkilöistä. Haastateltavat korostavat että käsikirjoitus on yhtä kuin päähenkilöt. Sarjamuotoisuuden etuna pidetään sitä, että on useita päähenkilöitä, jolloin katsojalla on suurempi mahdollisuus löytää itselleen samaistuttava päähenkilö.

Sarjan aihe toimii kehyksenä, joka yhdistää erilaiset päähenkilöt yhden teeman alle. Haastateltavat etsivät päähenkilöitä monin eri tavoin. Tärkeäksi haastateltavat kokevat siihen maailmaan menemisen, mistä päähenkilöitä etsii. Haastateltavien mukaan tärkeää on viettää aikaa siinä sosiaalisessa kehyksessä, kaupungissa tai kylässä mistä toivovat päähenkilöiden löytyvän. He korostavat ”puskaradion” merkitystä – joku tuntee jonkun, joka tuntee jonkun – ja näin usein löytyy mielenkiintoiset ihmiset. Joskus päähenkilöt löytyvät sosiaalisen median, järjestöjen tai yhdistysten kautta ja joskus avoimen castingin kautta. Avoimessa castingissa päähenkilöitä etsitään esimerkiksi ilmoituksilla ja Forms-lomakkeella, jossa päähenkilöksi haluavat vastaavat ennakkokysymyksiin. Haastateltavat korostavat että jokainen casting on omanlaisensa. Päähenkilöiden valintaan osallistuu tuotannosta riippuen toimittaja (t), käsikirjoittaja(t), ohjaaja ja tuottaja.

Kaikki ihmiset eivät ole hyviä kameran edessä eikä kaikista ole sarjan päähenkilöksi. Hyvä päähenkilö on haastateltavien helppo kuvailla. Hyvän päähenkilön pitää olla kiinnostava ja hänessä sekä hänen tarinassaan olisi hyvä olla monta tasoa. Hän ei välitä kameroista – tai välittää sen verran, että antaa kaikkensa niiden edessä. Aitous on kaikkien haastateltavien mielestä tärkeintä. Koetaan tärkeäksi, että päähenkilö haluaa olla auki ja paljastaa itsestään kipeitäkin asioita. Todeetaan, että usein ne ihmiset, jotka ovat oikeassa elämässä ärsyttäviä tai raskaita, saattavat kameran edessä olla hyviä, kun taas joku kenen kanssa kanssakäyminen on helppoa, onkin hajuton ja mauton kameran edessä.

Hyvä päähenkilö on semmoinen joka on innoissaan, ei tyrkkynä innoissaan vaan että ymmärtää oman arvonsa. (haastateltava H)

Hyvä päähenkilö ei välttämättä itse hakeudu päähenkilöksi, eikä välttämättä aiemmin olisi osannut kuvitellakaan olevansa missään dokumenttisarjassa. Castingissa voidaan mennä pieleen esimerkiksi siinä, jos kaikki päähenkilöt itse hakevat ohjelmaan. Näinkin päähenkilö toki voi löytyä, mutta useimmiten ihminen, joka ei tyrkytä itseään mukaan, onkin paljon kiinnostavampi kuin se jolla on joku halu tai pyrkimys olla ohjelmassa mukana. Sellaiset ihmiset, jotka eivät itse hakeudu tällaiseen, voivat olla paljon totuudellisempi kuin ne, jotka hakevat mukaan julkisuuden takia.

Pelkkä karisma tai kiinnostavuus ei vielä riitä. Kaikki haastateltavat korostavat päähenkilön tavoitetta ja pyrkimystä. Hän tai hänen elämänsä ei saa olla vielä valmis, vaan hänellä pitää olla joku prosessi ja päämäärä, mikä ajaa häntä eteenpäin.

Päähenkilön pitää olla aktiivinen toimija suhteessa siihen pääväitteeseen ja suhteeseen siihen mitä se yrittää omalla tarinalla ilmentää. (haastateltava E)

Päähenkilön pitää haluta jotain. Päämäärille pitää olla tiedossa jo myös jotakin mahdollisia esteitä, ristiriitoja ja kipupisteitä.

Mennään sitä kohti missä ihminen on kaikista haavoittuvaisin ja missä sillä on käsittelemättömiä asioita. (haastateltava D)

Tärkeää on miettiä miten päähenkilöt toimivat yhdessä ryhmänä. Henkilöiden pitää olla keskenään tarpeeksi erilaisia, jotta jokainen katsoja löytää samaistuttavaa tai tykättävää. Kaikkia ei voi vihata tai kaikki ei voi ärsyttää, vaikka hyvä olisi, että joku herättäisi niitäkin tunteita. Päähenkilöt ikään kuin roolitetaan ja näin pystytään tarkastelemaan, että sarjassa on tarpeeksi erilaisia rooleja. Esimerkkinä onnistuneesta castingista kerrotaan päähenkilöiden joukko, johon on onnistuttu löytämään emootiotasolla tasapuolisesti erilaisiin tarpeisiin vastaavia päähenkilöitä: yksi vuodattaa katsojien kyyneleitä, yhden puolesta katsoja saa jännittää ja toivoa hänen parastaan, yksi herättää ärsytystä, yksi naurattaa ja yksi ihailuttaa.

Pitää siinä joku asia olla jotenkin vinksallaan hyvällä tavalla siinä tyypissä, se että se ajattelee pikkasen eri tavalla. (haastateltava F)

Tekijän pitää olla aidosti kiinnostunut päähenkilöstä, sillä hänen kanssaan tullaan viettämään todella paljon aikaa. Päähenkilöön pitää olla henkinen ja fyysinen access – pitää olla valmis kuvattavaksi, mutta myös avaamaan itseään. Koko aikaa ei kaikkien päähenkilöiden tarvitse eikä voikaan olla äänessä. Tärkeää ei edes ole se, kuinka hyvin osaa sanoittaa tunteitaan, vaan halu siihen. Halu ja uskallus jakaa itsestään. Ei haittaa vaikkei olisi verbaalisesti lahjakas, kunhan on halu olla auki haastattelutilanteessa ja halu mennä vähän oman mukavuusalueen ulkopuolelle. Käsikirjoittaja ikään kuin pääsee tietyn panssarin läpi. Tavoitteena on, ettei nähtäisi vain sitä roolia mitä päähenkilö on lähtenyt esittämään tai suorittamaan, vaan sieltä lähtisi pulppuamaan jotakin syvemmältäkin.

Kaikkien ei tarvitse olla ekstrovertejä – tärkeää on, että kaikenlaiset ihmiset tulevat esiin. Pitää olla variaatiota. (haastateltava A)

Päähenkilöiden hyvä lukumäärä aiheutti hajontaa haastateltavissa. Kolmesta viiteen päähenkilöä oli useimpien haastateltavien mielestä hyvä seurattavien määrä. Kaikkien tarinoille pitää saada tarpeeksi aikaa, jonka vuoksi osa oli tiukkoja, että kolme on maksimi määrä. Toisaalta joku oli sitä mieltä, että kuusi on hyvä määrä. Tällöin pienempi määrä sisältöä riittää per jakso per päähenkilö. Osa seurantadokumenteista on luonteeltaan sellaisia, joissa voi olla useita lyhyitä tarinoita, ja osa pidempiä – jolloin varsinkaan ei ole mitään oikeaa lukumäärää. Samoin voi olla onnistunut sarja yhdestä kiinnostavasta päähenkilöstä. Yhtä totuutta ei siis tähän haastateltavien mielestä ole. Suurin osa haastateltavista koki, että on tärkeää päähenkilöitä valitessa keskustella muiden kanssa ja pallotella vaihtoehtoja esimerkiksi tuottajan ja ohjaajan kanssa. Haastateltavien valitsemista helpottaa, kun on selkeää mitä sarjalla halutaan sanoa ja mikä on sarjan pääväittäjä. Toisaalta joskus

päähenkilöt muokkaavat pääväittämää, mutta useimmiten päähenkilöt valitaan tukemaan alkupe-
räistä teemaa.

Kun siitä tulee hyvä fiilis siitä tyypistä, sen vaan tietää, että tässä se on. (haastateltava D)

Harva päähenkilö on niin auki ja avoin automaattisesti, mitä hyvältä päähenkilöltä toivotaan. Haastateltavat muistuttavat, että ei ole sattumaa tai hyvää tuuria, jos joku päähenkilö toimii, vaan usein on tehty todella pitkä työ luottamuksen saamisessa ja siinä että ihmisistä on saatu avoimia. Ensin on pitänyt löytää oikeanlainen päähenkilö, ja siitä työ on vasta alkanut. Osa haastateltavista on sitä mieltä, että saadakseen päähenkilöt avautumaan, on myös itsestään annettava jotakin. Ei voi vain olettaa, että päähenkilöt paljastavat itsestään kaiken, jollei itse ole valmis antamaan mitään takaisin. Käsikirjoittajan yksi tärkeimmistä töistä on jatkuva dialogi päähenkilöiden kanssa. Haastateltavat ovatkin päähenkilöiden kanssa tiivistä yhteyksissä koko tuotannon ajan, ja omien sanojensa mukaan tietävät päähenkilöistä kengänkokoja myöten kaiken. Harvoin tiivis yhteys katkeaa kuvausten päätyttyä, vaan usein päähenkilöt jäävät jollakin tavalla käsikirjoittajan elämään, osa tiiviimmin, osa väljemmin ja osa ei luonnollisesti lainkaan, mutta harvemmin suhde katkeaa kuin seinään.

Se, että mä pystyn päässäni ajattelemaan sen ihmisen aivoilla, että kun mennään kuvaan, mä tiedän miten se tilanne tulee menemään. Koska mä tunnen sen ihmisen niin hyvin, mulle on ihan selvää ne sen valinnat ja miten se toimii ja käyttäytyy. Se on mun mielestä tällaisissa dokkareissa se käsikirjoitus. Silloin mä tiedän tapahtumat paremmin mitä ne ihmiset itse ennalta. (haastateltava C)

Haastateltavien mukaan päähenkilöä pitää rohkaista näyttämään tunteensa ja aidon sisimpänsä kameran edessä. Haastateltavat korostavat, että ihmisen lukutaito käsikirjoitusta tehdessä on vähän niin kuin psykologiaa. Pitää osata nähdä päähenkilön aidot tunteet ja ajatusmaailman senkin yli, mitä he sanovat. Joskus päähenkilö voi vakuuttaa kaiken olevan hyvin tai että hänellä menee hienosti, vaikka kaikki muu hänen käytöksessään ja olemuksessaan kertoo muuta. Tärkeää on miettiä, miten ihminen saadaan laskemaan naamionsa ja olemaan haavoittuva. Tunteiden ilmaisua ja huonojen hetkien näyttämistä pitää ruokkia. On paljon samaistuttavampaa, että päähenkilöllä on ongelmia, haasteita ja murhetta kuin että hänellä menee aina hyvin.

Tekee ihmisestä aidomman, kun siinä on myös säröjä. (haastateltava E)

Haastateltavat korostavat, että usein sarjoja tehdessä päähenkilöt saattavat ensimmäistä kertaa elämässään sanoittaa tunteitaan. Välttämättä kukaan ei ole aiemmin haastanut päähenkilöä analysoimaan tekemisiään tai pukemaan ajatuksiaan sanoiksi. Voi olla aiheita, joita päähenkilöt eivät välttämättä muuten haluaisi tai uskaltaisi pohtia. Haastateltavat kertovatkin dokumenttiin osallistumisen saattavan olevan joskus jopa terapeutista päähenkilölle. Haastateltavat tunnistavat

käsikirjoittajan vastuun päähenkilöistä ja puhuvat siitä paljon. Päähenkilöitä ei saa kohdella kaltoin, eikä heistä voi kirjoittaa täysin toisenlaista hahmoa, mitä he oikeasti ovat. Käsikirjoituksen pitää noudattaa haastateltavien mukaan päähenkilön elämää ja sitä mitä hänen elämässään tapahtuu, eikä sitä mitä tekijät mielikuvittelevat mitä pitäisi tapahtua. Moraali ja vastuu on haastateltavien mukaan jo valintavaiheessa. Käsikirjoittajan täytyy miettiä miksi ketäkin lähdetään kuvaamaan ja minkä takia joku haluaa ohjelman päähenkilöksi. Samoin haastateltavat korostavat että tärkeää on puntaroida kestäkö mahdollinen päähenkilö kuvauksissa olemisen ja sarjan julkaisun mukana tuoman julkisuuden. Haastateltavat muistuttavat psykologin käytön mahdollisuudesta myös seurantaladokumenteissa.

5.3 Dokumenttisarjan kerronnan, toiminnan ja tunteen kaaret

Kaikki haastateltavat miettivät etukäteen päähenkilöille toiminnan kaaren. Mitä on tapahtumassa ja mikä on lopputulema. Joku ulkoa tullut raami voi luoda seurannan keston, esimerkiksi kouluvuosi, armeija-aika ym. mutta jokainen päähenkilö tarvitsee oman toiminnan ja tavoitteen kaaren. Ulkoinen kaari usein toimii niin sanottuna ylätasona, tai raamina, jonka sisään henkilöiden kaaret ripotellaan. Kaaret syntyvät usein luontevasti päähenkilöiden tavoitteista ja päämääristä.

Haastateltavien mukaan käsikirjoitusvaiheessa ennen kuvauksia on mahdollisuus miettiä rakennetta todella avoimin mielin, eikä haittaa, jos se lähtee muuttumaan. Kunhan lähtötilanne on varma, määränpääkin on selkeä. Määränpää voi myös vaihtua, mutta silloinkin sen pitää pysyä selkeänä ja tarinan pitää mennä sitä kohti. Haastateltavat muistuttavat että määränpään ei tarvitse olla maailmaa mullistava tai iso, kunhan syntyy draaman kaari. Hienoa on jos määränpää tarinan edetessä kasvaa.

Haastateltavat korostavat, että alussa pitää luoda joku suunnitelma, jotta tarpeen tullen voi luopua siitä ja tarttua uuteen. Joskus kuvauksissa huomataan, että suunniteltu rakenne ei toimi lainkaan, ja silloin pitää olla uskallusta muuttaa sitä. Välillä isotkin muutokset vievät paljon kapasiteettia ja aikaa, mutta usein se kannattaa. Haastateltavien mukaan useimmin kuitenkin suunnitellut kaaret pitävät paikkansa. Kaaria rakennetaan ennakkotutkimukseen perustuen ja niitä päivitetään koko ajan tiedon karttuessa tai tarinan muuttaessa suuntaansa.

Ei niitä kaaria ihan päästä rakenneta, vaan sen tiedon pohjalle, joka hankitaan haastattelujen ja tutustumisen perusteella. (haastateltava E)

Osa haastateltavista lähtee suunnittelemaan kaaria ja rakennetta sen mukaan, minkä tunteen halua kohtauksen välittävän tai synnyttävän. Tämän jälkeen mietitään kohtaukseen toiminta. Usein toiminta ja tunne toki menevät käsi kädessä. Tunne ikään kuin sysää päähenkilön toimintaan. Toiminta varmistaa, että tunne tuodaan ilmi kiinnostavasti.

Täytyy saada päähän joku rakenne, ettei seko. (haastateltava G)

Päähenkilöiden hypoteettisten tarinalinjojen määrässä on vaihtelua. Osa haastateltavista kirjoittaa lähtökohtaisesti aina kolme tarinalinjaa per päähenkilö eli a-, b- ja c-tarinalinjan. Kokemus on, että useimmiten suunnitellut tarinalinjat pitävät. Toki jotkut tarinalinjat eivät alakaan kehittymään, ja vain hyytyvät pois, tai joku toinen, pienempi aihepiiri voi alkaa kasvaa suuremmaksi, mutta aihepiirit mitä päähenkilöille tulee tapahtumaan, ovat yleensä ennalta-arvattavissa. Osa haastateltavista käsikirjoittaa sarjaan vain yhden vahvan tarinalinjan, joka saa hieman rönsyillä tai siitä saa harhailla, mutta fokus on yhdessä tarinassa, jonka kehitystä seurataan. Pääteipiste on molemmissa, sekä yhden tarinalinjan että monien tarinalinjojen kuljetuksessa tärkeää. Tärkeää on myös, että tarinalinjat ovat tasapainossa toistensa kanssa.

Alku ja loppu, siinä täytyy olla välissä kaari, jonka mä tiedän aika varmaksi. (haastateltava C)

Kaaria mietitään sekä koko sarjan kestoiksi että jaksoiden kestoiksi. Haastateltavat kutsuivat kaaria "isoiksi kaariksi" sekä "pikkukaariksi." Käsikirjoitus alkaa täsmentymään, kun tiedetään miten sisällöt ja kaaret voisivat jakaantua eri jaksoihin niin että se olisi kiinnostavaa ja veisi kohti päämäärää. Osa haastateltavista käsikirjoittaa etukäteen jo tarkasti kaariin eri käännekohdat ja tilanteet. Yhteisesti todetaan, että yllättävän usein suunnitelmat menevät niin kuin on alkujaan kirjoitettu, vaikka muutoksille pitääkin olla nöyrä.

Mä mietin tosi paljon, melkein elokuvallisesti paikat, mitä asioita mä tartten. Mä tiedän mitä se ihminen ajattelee ja puhuu. Mä käsikirjoitan jo etukäteen miten se menee, ja sitten se ei välttämättä tietenkään mene sen mukaan, mutta suhteellisen usein menee. (haastateltava F)

5.4 Kohtauksen rakentaminen

Suurin työ kohtauksen rakentamisessa tapahtuu haastateltavien mukaan ennen kuvauksia. Kohtaukselle mietitään alku, loppu ja keskikohta hyvinkin perinteisen draaman kaaren mukaisesti. Haastateltavat kertovat, että kohtauksen tarkka suunnittelu mahdollistaa sen, että kuvauksissa voi antautua hetkelle ja toivoa parasta. Etukäteen mietitään kohtauksen rakenne ja mitä sillä tavoitellaan. Aina kohtauksen ei haastateltavien mukaan tarvitse viedä tarinaa eteenpäin. Joskus sen funktio voi olla esimerkiksi sen maailman esittely, missä tarina tapahtuu tai toisaalta olla vaikkapa kahden rankan kohtauksen väliin tuleva hengähdystauko. Joitain kohtauksia saatetaan käsikirjoittaa kuvattavaksi metaforakäyttöön symboloimaan jotakin ihan muuta, mitä kuvissa itsessään tapahtuu. Kohtauksen tarkoituksena voi olla myös vahvistaa päähenkilön estettä, ja luoda lisää jännitettä, selviääkö päähenkilö vastuksestaan. Haastateltavat korostavat kohtausten suunnittelussa yllätyksellisyyttä. Toiveena on, että kohtaukseen ei mentäisi aina perinteisen lokaatiokuvan kautta, vaan alku voisi olla joku muukin, ehkä jo suoraan mukaansa tempaavampi. Sisällöllisten päämäärien eli sen mitä kohtauksella haetaan, ollessa selkeät, voi miettiä miten katsoja vietäisiin tähän paikkaan ja tilanteeseen muuten kuin kaikkein ilmeisimmin. Haastateltavat muistuttavat, että luonnollisesti käsikirjoitetaan kuvattavaksi kaikki tarvittavat niin kutsutut perinteiset kuvituskuvat ynnä muut, jotka leikkaaja tarvitsee leikatakseen ehyen kohtauksen. Korostetaan kuitenkin, että kohtauksen rakennetta voi lähestyä myös vähän eri suunnasta mitä totuttu.

Joskus dokumenttisarjoissa tiedetään, että joku hyvä tilanne on tulossa, mutta ei sen tarkemmin millainen kohtaus siitä voisi tulla. Tällöin hyvä olisi tietää edes mitkä asiat tulevassa tilanteessa on ne mitä sisällöllisesti haetaan. Liian tarkkaan ei haastateltavien mukaan kannata käsikirjoittaa kohtauksia, sillä muuten alkaa odottamaan, että todellisuus noudattaisi käsikirjoitusta ja unohtaa herkkyyden ja avoimuuden tilanteelle. Parhaat kohtaukset syntyvät usein täysin odottamatta, kun puitteet on mahdollisuudelle luotu.

Sitä kyllä suunniteltiin tosi tosi pitkään, että se varmaan on tunteellisessa tilassa siinä. Kukaan ei olisi voinut tietää, että siitä tulee omassa historiassa kaikkien aikojen paras kohtaus, se oli kyllä ihan uskomatonta, se oli kyllä sellainen onnenkantamoinen sitten taas. (haastateltava D)

Osa haastateltavista toteaa, että kohtaus rakentuu enemmän kuvausvaiheessa kuin ennakkovalmistelussa. Siinä kohtaa, kun aletaan kuvaamaan, syntyy ajatus kohtauksen alusta ja lopusta. Tilannetta seurataan niin kauan, että saadaan tarpeeksi materiaalia ja ollaan nähty, mikä tarina on. Haastateltavat kertovat, että kohtaus voi muuttua leikkausvaiheessa, mutta kuvauksissa on luotu jonkinlainen käsikirjoitus, jota voi tarpeen mukaan modifioida. On hyvin tilannesidonnaista, millaista

materiaalia kuvauksista saadaan, joten jälleen kerran korostuu se, kuinka seurantamaisella otteella voi tulla paljon yllättävämpää ja kiinnostavampaa sisältöä, mitä oli etukäteen ajateltu.

Kiinnostavampaa on nähdä miten tunne ilmenee toiminnassa. (haastateltava E)

Haastateltavat kokevat dokumenttisarjoissa osittain vieraannuttavaksi kohtauksen, joka koostuu haastattelusta ja sen kuvituskuvista. Heidän mukaansa mielenkiintoisempaa olisi nähdä ihmiset omassa ympäristössään toimimassa ja puhumassa siitä aiheesta, mistä oli ajateltu heitä haastateltavan. Haastateltavat pohtivat miten keksiä toiminnan kautta tunne, joka halutaan näyttää tai välittää. Toisaalta ymmärretään, että kaikista aiheista ei ole luontevaa puhua missä vain, vaan joskus haastattelu on ainoa tapa saada joku syvä, kipeä tai luottamusta vaativa asia päähenkilöltä kerrotuksi. Haastateltavien mukaan riskinä vaikean asian niin kutsutussa syöttämisessä päähenkilölle, eli että hän juttelisi siitä jonkun kanssa, on että siitä tulee joko vaivaantunut, näyteltyä tai katsojalle tulee olo, että hän tirkistelee. Parhaimmillaan kuitenkin tällaiset kohtaukset toimivat haastateltavien mukaan niin hyvin, että he kutsuivat näitä sarjojensa parhaiksi kohtauksiksi. Haastateltavat pohtivatkin paljon, miten voisivat lempeästi törmäyttää päähenkilöitä puhumaan jostakin toivotusta aiheesta jonkun kanssa, jonka kanssa voisi puhua aiheesta muutenkin. Tällöin haastateltavien mukaan päähenkilö joutuu sanoittamaan jollekin muulle asian, ja tunne näkyisi toiminnan lomassa. Haastateltavat muistuttavat, että kohtauksen muoto pitää miettiä luonnollisesti tapauskohtaisesti. Parasta olisi heidän mukaansa, jos muodon voisi jättää kuvaustilanteeseen saakka vielä avoimeksi, niin että voi reagoida tilanteen mukaan, mikä voisi toimia parhaiten. Haastattelukuvillakin on haastateltavien mukaan aikansa, jos tunnetasoa ei muuten kyetä näyttämään. Haastattelussa kuulaa suoraan mitä henkilö ajattelee.

Kohtausten lisäksi osa haastateltavissa suunnittelee ja käsikirjoittaa etukäteen tarkasti kohtausten väliset siirtymät. Haastateltavat miettivät miten kohtaus niveltyy seuraavaan kohtaukseen eli miten edellinen kohtaus on loppunut ja miten seuraava alkaisi. Kuvauksissa näitä siirtymiä ja niiden tekemisiä pidetään tarkasti mielessä, ja leikataan jo mielessä kohtauksesta toiseen. Haastateltavat korostavat, että suunnitelmat voivat muuttua leikkausvaiheessa, mutta siirtymiä voi käsikirjoittaa jo leikkaajalle valmiiksi ehdotuksiksi. Siirtymiä mietitään kuvien perusteella – voidaan hakea kuvallista samanlaisuutta, tai kuviin samaa teemaa. Toisaalta haastateltavat miettivät sisällöllisiä siirtymiä, missä mennään jostakin samasta aiheesta tai dialogista toiseen.

Kohtaus on tietynlainen kiteytys siitä mitä tapahtui. (haastateltava E)

5.5 Katsojan koukuttaminen ja tunteen merkitys

Haastateltavat tunnistavat nykyajan mediankäytön luonteen. Dokumenttisarjoissa tavoitteena on, että katsoja katsoo seuraavan jakson, ja vielä sitä seuraavankin, ja sitä seuraavan. Haastateltavat puhuvat bingeettämisestä eli ”binge watchingista”, nykyajan katsomisilmiöstä jossa parhaillaan koko sarja katsotaan yhdeltä istumalta. Haastateltavien mukaan löysiä tai tylsiä kohtia voi sarjassa olla, mutta niiden pitäisi olla niin jakson keskivaiheella tai loppuvaiheessa sarjaa, että katsoja on jo kiinnittynyt sarjaan. Hyvän sarjan tunnusmerkki on, että katsoja päättää katsoa vielä ihan vähän seuraavaa jaksoa. Tällöin on todennäköisempää, että hän palaa sarjan äärelle, kuin että hän lopettaisi katselun jaksojen väliin. Haastateltavien mukaan katsojan katselun jäädessä kahden jakson väliin, siitä ei ole enää palaamista sarjan pariin.

Tein aina kaksi cliffhangeria per jakso, olin sitä mieltä, että yksi ei riitä. (haastateltava F)

Haastateltavien mukaan käännteiden ei tarvitse olla isoja käännekohtia, mutta joko asian pitää jäädä vähän kesken, tai se on kerrottu riittävän hyvin, että katsoja haluaa jatkaa katselua. Haastateltavat tekevät jaksoista toiseen koukuttamista perinteisin kerroin – ei kerrota kaikkea ensimmäisessä jaksossa vaan jätetään halu nähdä lisää. Päähenkilöt vaikuttavat myös koukuttamiseen suuresti. Haastateltavien mukaan päähenkilöihin pitää jollain lailla rakastua (vaikka osa ärsyttäisikin) jotta heidän tarinaansa haluaa seurata. Tunteen vahvasti mukana kuljettamisella voi vahvistaa katsojan sidettä päähenkilöön ja siihen että katsoja haluaa tietää miten päähenkilöille käy. Tässä toki vaikuttaa miten tarinaan on jo alkujaan istutettu koukkuja. Haastateltavat muistuttavat, että käsikirjoitusta tehdessä kannattaa miettiä, mitä mielenkiintoa herättäviä tai tarinaa toisaalle kääntäviä yllättäviä asioita voisi tapahtua. Leikkauskäsikirjoitusta tehdessä voi miettiä, että mikäli esimerkiksi jostakin aiheesta on jo jaksossa paljon hyviä kohtia, voisi olla viisasta rakentaa joku aasinsilta seuraavaan jaksoon ja yrittää istuttaa sinne jatkoa.

Käsiksissä pitää olla sellaisia ahaa-juttuja, tasapaksuus kääntää Netflixille. (haastateltava H)

Haastateltavien mukaan koukkuja voi miettiä etukäteen, jos kuvattavan kohtauksen mahdollinen tunnelataus on tiedossa. Leikkausvaiheessa koukun paikka ja muoto vasta vahvistuu, mutta niitä voi ja pitää yrittää ennakoida. Haastateltavat kertovat, että täytyy olla tarkkana, etteivät herkulliset koukut mene haaskuuseen, kun ei huomatakaan, että jonkun asian voisi venyttää vaikka pariin, kolmeenkin jaksoon koukuttaen, eikä käyttää yhdessä pötkössä. Joskus tapahtumien venytys siis onnistuu koukuttamaan katsojan, mutta siinä pitää olla todella tarkkana, ettei asia vesity.

Osa saattaa olla sellaisia, että voi haistaa jossain tilanteissa on jännitteitä, silloinhan ratkaisevinta on, että ne saadaan kuvattua ja ymmärretään että ollaan herkün äärellä. Osahan on sellaisia että niitä sitten rakennetaan siellä editissä. (haastateltava E)

Osa haastateltavista miettii jo etukäteen tarkkaan, minkä tunteen haluaa kohtauksella herättää katsojalle. Tällöin kohtaus rakennetaan käsikirjoituksen tunteen perusteella – ei niinkään mitä toimintaa kohtauksesta toivotaan saatavan, vaan minkä tunteen toivotaan välittyvän. Tunnekuljetus syntyy tällöin sarjan ikään kuin itsestään, kun kohtaukset on jo lähtökohtaisesti rakennettu tunteen ympärille. Myös pienempiä kaaria mietitään tunteen kautta.

Asioille on syitä, nähdään vähän sinne asioiden taakse ja nähdään se ihminen, osataan asettua hänen asemaan, mutta ei liikaa, nähdään toisaalta hänet siinä missä hän onkin. Nämä on kaikista tärkeimpiä. (haastateltava C)

Haastateltavat pohtivat myös etukäteen millaisen tunteen katsoja kokee päähenkilöä katsoessaan. Tätä silmällä pitäen haastateltavat tekevät castingin. Päähenkilövalinnoilla huolehditaan, että kohtauksiin ja tarinoihin saadaan tarpeeksi tunnevaihtelua. Toisen päähenkilön tulee tuottaa iloa, toisen ärsytystä, toisen esimerkiksi myötäjännitystä tai myötäylpeyttä.

Semmoinen hirveä palapelihän se on, että saa tunteen pidettyä yllä koko ajan. (haastateltava H)

Haastateltavat toivovat, että tunteen kautta voidaan jättää osa asioista selittämättä liian auki tai puhki. He haluavat luottaa siihen, että synnyttämällä katsojassa joku tunnereaktio, hän alkaa miettimään asioiden eri puolia eikä ajattele näkemäänsä mustavalkoisesti. Samastumisen ja empatian herättäminen koetaan hyvin tärkeänä, oli päähenkilö kuka tahansa.

Osa haastateltavista piti katsojan tunteiden tarkkaa etukäteen miettimistä hyvin vieraana ajatuksena.

Yritän löytää aina tarinaan sopivat tunteet ihmisten kautta. (haastateltava F)

Haastateltavat miettivät isojen tunteiden, kuten päähenkilöiden romahdusten tai isoimpien haavojen aukeamisen oikea-aikaisuutta suhteessa ohjelman aikajanaan. Haastateltavat pohtivat missä vaiheessa sarjaa katsoja on kiinnittynyt päähenkilöön jo niin paljon, että kykenee myötäelämään suuret tunteet hänen kanssaan. Tunnistettiin myös, että suurien tunteiden näyttämistä edellyttää vahva luottamuksellinen suhde päähenkilöön. Oli tunteet sitten iloa tai surua, kiukkua tai herkkyyttä, kaikki vaativat luottamuksen tullakseen näytetyksi.

Alkuvaihe seurataan sitä kehystä, minkä takia sarjaa tehdään, sitten pikkuhiljaa löytyy ne kipupisteet mitä kohti mennään, ja sitten aletaan kaventaa sitä ja ruvetaan hakeen kaikkea sitä, joka tukee sitä teemaa. (haastateltava D)

Huumori oli usealla haastateltavalla se, mikä ehdottomasti pitää olla mukana. Haastateltavat kokevat että huumorilla saadaan asiat parhaiten perille. Päähenkilöiden valinnassa kannattaa huolehtia, että heillä on hyvä huumorintaju. Huumorin avulla voidaan käsitellä vaikeitakin asioita, kunhan ollaan herkkänä, että ei tule sellainen olo, että nauretaan päähenkilölle. Nauretaan heidän kanssaan. Huumori kulkee käsikädessä luottamuksen kanssa, eli vasta kun päähenkilöön on luottamuksellinen suhde, voidaan odottaa, että huumorin kukkakin kukkii. Huumorin pitää olla hyväntahtoista.

Moni haastateltava testaa valmiin tai miltei valmiin ohjelman tunnekuljetusta itsellään ja luotettavilla testihenkilöillä. Haastateltavat kokevat, että ihmiset ovat pohjimmiltaan samanlaisia, eli kun joku asia tai kohtaaminen herkistää tekijää itseään, se todennäköisesti herkistää myös katsojaa. Toisaalta ymmärretään katsojien erilaisuus, ja siksi ohjelmia on hyvä testata myös isommalla joukolla. Tarkoituksena on kuitenkin löytää samaistumispintaa. Kaikki haastateltavista kokevat olevansa hyviä tunnistamaan tunnekohtat ja koska esimerkiksi katsoja liikuttuu. Hirveässä stressissä tai kiireessä testaaminen todettiin huonoksi, samoin hätiköityjen päätösten teko. Jaksoja katsotaan useita kertoja, ennen kuin tehdään muutoksia, ja usein nukutaan vielä välissä yön yli.

Haastateltavien mukaan kohtausten järjestys ja sen myötä tunnekuljetus selviää lopulta vasta leikkausvaiheessa. Etukäteen ei pysty käsikirjoittamaan tarkkaan mitä tunnetta missäkin kohtauksessa on, joten jotta saadaan luotua onnistunut tunnekuljetus, kohtausten järjestys on ensiarvoisen tärkeää. Jatkuvaa käsikirjoituksellista tarkkailua vaatii sen tutkailu, syökö seuraava kohtaaminen edellisen kohtauksen tunteen esimerkiksi koskettavuuden tai onko seuraavan kohtauksen tunne liian kaukana edellisestä. Haastateltavat kehottavat myös tarkkailemaan, onko kohtaaminen aihepiiriltään sellainen, joka voi seurata edellistä kohtausta ilman että katsoja menee tunteissaan solmuun tai esimerkiksi ollaanko kestävästi liian kauan jossakin tiettyssä tunteessa, eli toistavatko kohtaukset samaa tunnetta. Tällöin haastateltavien mukaan lopputuloksena on tunteesta huolimatta laahaavuus. Käsikirjoitukseen siis rakennetaan toki kohtausjärjestys ja toivottu tunnekuljetus, mutta lopullisesti osien ja rakenteen toimivuuden näkee vasta leikkauspöydällä. Tunnekuljetuksen rakentaminen on hyvin hienovaraista ja osittain myös makuasia. Haastateltavat muistuttavat, että toinen käsikirjoittaja voi kokea ja tuntea saman kohtauksen eri tavoin.

Kaikki haastateltavat tunnistavat korkean emotionin paikkojen tärkeyden käsikirjoittamisessa. Variatiota on siinä, kuinka paljon etukäteen käsikirjoitetaan kohtauksia, joissa tiedetään mahdollisesti tapahtuvan jotain emotionaalisesti suurta, ja kuinka paljon kuvauksissa mennään vallitsevan tilanteen mukaan, ja tunnetta kasvatetaan leikkausratkaisuilla.

Ihmisiä kiinnostaa mitä ihmisille tapahtui, joku loppu pitää rakentaa, tai päätös. (haastateltava E)

Haastateltavat nimeävät tunnekuljetukselle tärkeiksi kohdiksi alut ja loput. Osa haasteltavista miettii alkuja hyvin tarkkaan, kun taas toisilla alut löytyivät leikkausvaiheessa. Loppuja ja niiden tunnekuljetusta sen sijaan jokainen käsikirjoittaja miettii tarkkaan ja niiden suunnitteluun käytetään aikaa. Haastateltavat kokevat että on tärkeää saada jonkinlainen kohotus sille miten tarina päättyy.

Loppukohtaukseen pitää suhtautua ihan erilailla. Ei se löydy edit-pöydältä. Se pitää järjestää ja siihen pitää tulla ihan erilainen meininki. Se clousaus pitää tapahtua ja siinä pitää olla sellainen paatos, katse kaukaisuuteen. (haastateltava C)

Haastateltavat muistuttavat, että toki loppuja kuvatessa kuvaustilanne voi mennä toisin miten on suunniteltu, mutta useimmiten tuossa kohtaa tuotantoa käsikirjoittaja tuntee päähenkilön jo niin hyvin, että osaa luoda mahdollisten loppujen skenaariot. Haastateltavat tekevät koko sarjan lunastuksesta jo alkuvaiheessa erilaisia skenaarioita ja osittain toiveajatteluja, miten sarja voisi loppua. Jaksokohtaiset loput löytyvät haastateltavien mukaan leikkausvaiheessa. Niitä on vaikea käsikirjoittaa etukäteen, kun ei voida olla varmoja paljonko kohtauksia lopulta mahtuu jaksoon ja mikä tulee olemaan lopun tunnekoukku seuraavaan jaksoon. Loppukohtauksen lisäksi haastateltavat kokevat tärkeäksi suunnitella lopun häivennys. Se on helpompi tehdä ja suunnitella, kun loppukohtaus on tiedossa. Samoin loppuhuipennusta voidaan kasvattaa tukikohtauksin tai tukikuvin vielä jälkikäteen kuvaten.

Sarjamuotoisessa loppua pitää myös vähän rakentaa, ja olla tietoinen prosessin aikana, mihin loppua ollaan viemässä. Se on kuitenkin se hetki missä on syytä tarina sitoa nippuun, että se kaikki aikaisemmin tapahtunut lunastetaan. Tämä voi vaatia vähän sellaista keskustelua ja järjestelyä, koska eihän kaikki se mitä ollaan seurattu, välttämättä toteudu näkyvällä tavalla. Ne voi olla enemmän myös sisäistä muutosta, että miten se ilmenee. (haastateltava E)

Haastateltavat ovat hyvin allergisia ajatukselle tunteiden ”pumppaamisesta” tai väkisin luomisesta. Paatokselliset kuvat tai väkisin itkun tirauttava pianomusiikki kohtauksen alla koetaan vääränlaiseksi tavaksi luoda tunnekuljetusta. Haastateltavat korostavat, että kerronnassa pienikin voi olla suurta, ja että katsoja voi itse tuntea mitä tuntee ilman tunteeseen pakotusta. Etenkin kohtauksissa, joissa on jo iso intensiteetti ja on saavutettu access johonkin poikkeukselliseen, ei kaivata enää yhtään enempään tunteen kasvattamista vaikkapa musiikilla. Halutaan luottaa että tarina ja ihmiset kantavat. Toisaalta haastateltavat muistuttavat että parhaimmillaan toimii musiikki tunnekuljetuksen luoja loistavasti.

Haastateltavat pitävät erittäin tärkeänä dokumenttisarjoissa muistaa jatkumon. Asia, jota seurataan voi olla hyvinkin pieni, kunhan huolehditaan että sillä millä seurataan, on jatkumoa. Joku

määränpää pitää olla mietittynä. Haastateltavat muistuttavat myös, että jaksoiden pitäisi olla tasa-
laatuista ja tietyllä tavalla samanlaisia, tai ainakin tunnistettavia samaksi sarjaksi.

Jaksossa pitäisi olla joku niin koukuttava, se voi olla teema tai päähenkilö, jota seurataan. Siinä pitää olla joku iso asia, jonka ympärille voi rakentaa kaikkea muuta ja siinä pitää tapahtua sen verran isoja asioita, että katsoja jaksaa sitä katsoa, esimerkiksi valtava tahtotila, joka ratkeaa jompaan kumpaan suuntaan. (haastateltava B)

5.6 Käsikirjoituksen visualisointi ja muita käytettyjä työtapoja

Mä aina tykkään, että on jotain fyysistä mitä voi heitellä, että mä näen miten se menee. Sen näkee sen tasapainon paremmin, tietokoneen näyttö on siihen liian pieni. (haastateltava B)

Kaikki haastateltavat kertovat piirtävänsä käsikirjoittamisprosessin alussa kaaret, teemat, juonet tai päähenkilöiden tarinat – yleensä seinälle tai ainakin vihkoon. Haastateltavien pitää nähdä kokonaisuus: ensin isot kaaret, ajatukset ja teemat, ja siitä voi lähteä pilkkomaan pienempiin, esimerkiksi jaksokohtaisiin kaariin.

Mä piirrän vihkoon ensimmäiset kaaret, rakastan post-it lappuja, jälkityöstövaiheessa etenkin mun on pakko hahmottaa vaakatasossa. (haastateltava F)

Vasta tämän jälkeen useimmin lähdetään kirjoittamaan. Moni haastateltavista kirjoittaa päähenkilöiden kaaret ja hypoteesin mitä päähenkilöille voisi tapahtua ja mikä olisi päämäärä (sekä henkinen että fyysinen), ja päivittää tätä matkan varrella. Sen lisäksi haastateltavat kirjoittavat jaksokohtaiset teemat ja koko sarjan teemat. Osa haastateltavista käyttää trelloa, eli ns. sähköistä post-it -seinää, ja kokee sen todella hyödyllisenä. Osa pohtii sen käytön aloittamista. Osa pitäytyy perinteisissä post-it-lapuissa. Post-it-lapuista, oli ne sitten sähköisiä tai perinteisiä, tehdään niin kutsuttuja shopping listejä eli listoja siitä, mitä toivotaan tai oletetaan tapahtuvan. Shopping list saatetaan tehdä kuvauspäiväkohtaisesti tai päähenkilökohtaisesti. Lappuja (niin sähköisiä kuin paperisia) siirrellään sen mukaan, mitkä on toteutunut, toteutumassa tai jotka jätettiin hautumaan. Näistä lapuista lähdetään rakentamaan jaksokohtaisia käsikirjoituksia. Hyväksi havaittu käytännön työkalu on myös liikuteltava valkotaulu, niin kutsuttu ”magic white board”, jonka saa helposti irti seinästä ja rullalle mukaan. Tämä koettiin etenkin nyt etätyöaikana erittäin näppäräksi, kun ei tarvinnut joustaa visuaalisuudesta ja visuaalisen vision sai mukaansa. Tärkeänä koetaan, että kaikki sisällön kanssa tekemisissä olevat pääsevät sisältötauluihin ja muihin visuaalisiin hahmotelmiin käsiin, ja tässä etäaika ahdistaa haastateltavia.

Haastateltavat kertovat, että saattavat lajitella kohtaukset myös esimerkiksi Excel-taulukkoon tai Google Sheetshiin niin, että taulukkoon kirjataan istutukset ja lunastukset auki niin hyvin kuin pystyy. Samaan listaukseen voi kirjoittaa mikä tunne on kyseessä, jotta pystyy tarkastelemaan kokonaisuutta. Voidaan havainnoida helposti mitä tunnetta käsikirjoituksesta / rakenteesta puuttuu ja mihin tunteeseen mistäkin tunteesta pitää päästä. Jaksojen istutukset tämän muodon käsikirjoituksessa kirjoitetaan aina kyseiselle jaksolle, samoin lunastukset. Toisaalta kaaret istutuksineen voidaan kirjoittaa myös docs-muotoon, niin kuin osa haastateltavista tekee. Oli istutusten ja lunastusten kirjaamisen muoto mikä tahansa, haastateltavat sen tekemisen tärkeäksi. Heidän mukaansa tietoa ja yksityiskohtia useampi jaksoisissa sarjoissa on valtavasti eikä käsikirjoittaja voi mitenkään muistaa kaikkia pieniä nyansseja ilman että ne on kirjoitettu ylös. Tällä tavoin haastateltava myös varmistetaan, että mitkään istutukset eivät jää lunastamatta ja niin kutsutusti vain leijumaan ilmaan.

Tarinallisena tarkistustapana haastateltavat käyttävät myös tapaa kirjoittaa jokaisen päähenkilön kaari auki jakso jaksolta. Näin varmistetaan, että tarinaan ei jää aukkoja ja että jokainen päähenkilö esiintyy tarpeeksi paljon kaikissa jaksoissa. Päähenkilöiden jaksokohtaiset painotukset voivat vaihdella, mutta kirjoittamalla jaksokohtaisesti kaaret auki, varmistetaan ettei kukaan päähenkilö toisaalta jyrää liikaa, toisaalta jää liian pitkäksi aikaa taka-alalle.

Haastateltava muistuttavat, että käsikirjoituksen eri työversioita pitäisi pystyä tarkkailemaan katsojan silmin. Ymmärtääkö katsoja kaiken sillä tietomäärällä, mitä hänelle ollaan nyt välittämässä. Haastateltavat korostavat että dokumenttisarjojen käsikirjoittaminen on jatkuvaa uudelleen käsikirjoittamista, päivittämistä, tarinoiden uudelleen visiointia ja reagointia. Haastateltavat kirjoittavat tauluille, Exceliin tai white boardeille koko tuotannon ajan toteumaa ja uutta suunnitelmaa - mitkä kohtaukset on toteutunut ja miten, ja mitä uusia ajatuksia jo tapahtuneet mahdollisesti synnyttää. Näin pystytään hahmottamaan jaksojen välistä tasapainoa ja konkreettisesti sitä, mikä kohtaus menee mihinkin jaksoon.

Osa haastateltavista vuoraa edit-vaiheessa post-it lapuilla editin seinän, osa käy kaaret, juonet ja tarinalinjat suullisesti läpi ja osa toimittaa tarkat kirjalliset ohjeet. Haastateltavien mukaan tapoja käsikirjoittaa on valtava monia, mutta kaikissa piilee yksi tärkeä yhteinen nimittäjä – kommunikaatio. Haastateltavat muistuttavat, että paraskaan työtapo ei auta, ellei välissä ole hyvä kommunikaatio. Haastateltavat korostavat että kaikki työvaiheet ja sisällölliset seikat pitää puhua auki, jopa pienetkin nyanssit, koko käsikirjoitusprosessin ajan.

5.7 Käsikirjoittaminen yksin ja ryhmässä

Jokainen haastateltavista on tehnyt käsikirjoitustyötä yksin ja suurin osa haastateltavista on käsikirjoittanut joskus myös ryhmässä. Haastateltavien mukaan yksin käsikirjoittamista puoltaa oma vahva visio sisällöstä, tyylistä ja rytmistä, joista ei halua poiketa. Mielellään yksin käsikirjoitusta tekevät kokevat hyötyvänsä asioiden peilaamisesta ja pallottelusta, mutta pitävät mielellään ohjat käsissään. Etenkin jos heillä on ajatus, millainen sarja on tulossa. Haastateltavat kuvaavat visioiden voivan olla niin omakohtaisia, että niiden jakaminen on hyvin haastavaa. Tällöin myöskään kompromisseja ei haluta tehdä eikä toisaalta nähdä, että niitä kohti kannattaa pyrkiäkään. Yksin käsikirjoittavatkin kuitenkin kokevat haastateltavien mukaan, että on hyödyllistä, että joku seuraa miten isot kaaret menee.

Ideointiin tarvitaan monta ihmistä. (haastateltava A)

Haastateltavat kokevat ryhmässä kirjoittamisen sekä hedelmälliseksi että toisaalta hankalaksi. Hankalaksi ryhmässä sisältötyön tekemisen tekee, jos ryhmän jäsenillä on hyvin erilainen tyyli, maku tai rytmi keskenään. Haastateltavien mielestä ryhmän jäsenten erilaisuus ei kuitenkaan haittaa, jos alussa on päätetty tarkkaan fokus ja yhteinen päämäärä. Joskus on erimielisiä näkemyksiä ja joudutaan tekemään kompromisseja. Haastateltavat tunnistavat, että voi olla vaikeaa luottaa siihen, että kaikki ei ole omissa käsissä ja menee silti parhain päin. Osa työvaiheista pitää haasteltavien mielestä aina kirjoittaa yksin, vaikka ryhmässä muuten toimittaisiinkin.

Ryhmässä toimimisen hyötyjä haastateltavat näkevät paljon. Asioita pystyy jakamaan, niin fyysisesti työmäärällisesti kuin ajatuksellisesti aiheita mylläten. Koettiin että jo se auttaa, kun voi puhua asioita ja tyhjentää päätä. Toisella ei tarvitse olla edes oikeita vastauksia, vaan jo puhuminen kirkastaa omia ajatuksia. Ryhmässä kirjoittamisessa on haastateltavien mukaan joukkovoimaa, ja on hyvä, että ideoita voi pallotella ja jos on itsellä joku kohta mistä ei pääse eteenpäin, ryhmä auttaa. Tsemppihenki ja ryhmän ideointivoima auttaa epätoivon hetkinä. Hyvässä ryhmädynamiikassa kaikki saavat sanoa mielipiteitään ja toinen voi saada niistä jatkoideoita. Suurin osa haastateltavista kokee, että ryhmässä kirjoittamisesta on ehdottomasti enemmän hyötyä kuin haittaa. Osa haastateltavista koki suorastaan kaipuuta ryhmässä kirjoittamiseen, ja koki yksin tekemisen ajoittain hyvin yksinäiseksi.

Jollain pitää olla se omistajuus ja päävastuu. (haasteltava F)

Haastateltavien mielestä tärkeää on, että jo tuotannon alusta asti ryhmälle on selkeää, kuka päättää. Demokratia ei heidän mukaansa käsikirjoittamisessa toimi. Päätävä taho voi olla

pääkäsikirjoittaja, ohjaaja, post-ohjaaja tai lopulta tuottaja, mutta kaikki eivät voi olla päättämässä. Moni haastateltavissa on ollut isoissakin käsikirjoitustiimeissä, ja kokevat hyväksi, että vastuualueet jaetaan alussa selkeästi, huolehditaan pikkutarkastikin kommunikaatiosta niin että kaikki tietävät koko ajan missä ja mihin suuntaan tarina on menossa ja että lopullinen päätösvalta on yhdellä. Vaikka omasta mielestä päävastuullisen päätökset eivät olisi itselle mieluisia, pitää ne haastateltavien mielestä hyväksyä ja luottaa päävastuullisen näkemykseen.

Vaikka haastateltavien vastauksissa korostuu yhden päätöksen tekijän tärkeys, toisaalta koetaan, että etenkin pitkässä seurantadokumentissa tasaväkinen tiimi motivoi paremmin kuin jyräävä päättäjä. Tärkeää on, että kaikilla on kuulluksi tulemisen tunne. Haastateltavat kokevat hyvänä, että on esimerkiksi omat seurattavat päähenkilöt, joiden tarinan etenemisestä ja käännteistä kerrotaan työryhmälle. Päähenkilöitä jakaessa aikaa ja resurssia jää esimerkiksi yhteydenpitoon, raakaleikkamiseen ja suunnitteluun enemmän. Haastateltavien mukaan omiin päähenkilöihin kiintyy, tietynlainen objektiivisuus kärsii. Voi jopa hämärtyä, mitä kaikkea lopulta näkyy kuvatussa materiaalissa ja mikä kaikki tieto on vain käsikirjoittajan omassa päässä. Tällaisissa tapauksissa pääkäsikirjoittaja tai ohjaaja on hyvä henkilö valitsemaan mitä kohtauksia päähenkilön tarinasta käytetään. On myös palkitsevaa, että yhden ihmisen vastuulla on koko sarjan kaari, etenkin jos sarjassa on useita päähenkilöitä.

Haastateltavat kokevat ohjelman näyttämisen koekatsojille ja idean testaamisen luotettavilla tutuilla tuotannon alusta lähtien sekä koko tuotannon hyödyllisenä. Osa haastateltavista testaa ohjelmia hyvinkin keskeneräisenä ja näyttää kohtia, joista ei ole varma tai joiden toimivuutta epäilee. Osa altistaa materiaalin ulkopuolisen katsottavaksi vasta raakaleikkausvaiheessa. Varmoja kohtia ei niinkään testata, vaan haastateltavat luottavat tunnistavansa ohjelman toimivuuden. Toki tällöinkin haastateltaville antaa vahvistusta, jos koekatsojat nauravat tai liikuttuvat niissä kohdissa mitä käsikirjoittaja oli ajatellut. Tärkeänä haastateltavat pitävät suunnan ja tarinalinjojen tarkistusta matkan varrella. Kaikki haastateltavat pitivät tärkeänä materiaalin altistamisen ulkopuolisille silmille viimeistään raakaleikkausvaiheessa, vaikkei aiemmin kokisi tarvetta idean testaamiseen. Pidetään hyvänä, että raakaleikkausta arvioi henkilö, joka on vähän kauempana esimerkiksi päähenkilöistä, mutta tuntee kuitenkin tuotannon ja on mukana kehittämässä tarinaa. Tämä henkilö voi olla haastateltavien mukaan esimerkiksi tuottaja. Toki myös leikkaaja tulee prosessiin tuoreiden silmien kera. Osa haastateltavista testauttaa raakaleikkausta dramaturgilla samoin kuin peilaa dramaturgin kanssa rakennetta. Dramaturgin käsikirjoituskonsultaatiot haastateltavat kokevat erittäin hyödylliseksi. Myös täysin ulkopuolisten ja itselle vieraiden koekatsojien arvo tunnustetaan.

Siksi haluaa dramaturgin kanssa jutella aina projekteissa, että tajuaako tästä, onko tämä dramaturgisesti oikein. (haastateltava F)

Vaikka materiaalin testaus koetaan tärkeäksi, haastateltavat muistuttavat, että pitää olla tarkkana, ettei lähde tekemään muutoksia kaikkien kommenttien ja mielipiteiden perusteella. Kommentteja pitää peilata omaan visioon. Tuottajalta toivotaan tietynlaista käsikirjoituksellista laadunvalvontaa, joka pitää sisällään esimerkiksi sen "vahtimisen" että koukkuja on tarpeeksi, istutukset lunastetaan tai että sarjassa on tarpeeksi jännitteitä ja tunnevaihtelua. Haastateltavien mukaan pitkissä projekteissa on riski, että näille sokeutuu tai väsymyksessään jo antaa olla, ja lopputulos ei ole parhain mahdollinen.

Haastateltavat kuvaavat dokumenttisarjojen käsikirjoitusprosessien olevan hyvin uniikkeja ja korostavat tämän vuoksi leikkaajan merkitystä sisällön luomisessa. Haastateltavat toivovat keskusteltavaa, yhdessä luovaa jälkituotantoa niin että käsikirjoittaja tuo tarinaan oman käsikirjoituksensa, ohjaaja ohjaa visionsa mukaan ja leikkaaja tuo prosessiin oman näkemyksensä.

On tärkeää, että on leikkaajia, jotka ei vain katso käsiksestä, että nämä pätkät laitetaan yhteen, vaan jotka myös elää sitä tarinaa ja syttyisi siitä materiaalista. (haastateltava G)

Haastateltavat pohtivat mikä olisi ideaalein käsikirjoitustiimi. Osa haastateltavista analysoi yhden käsikirjoittaja-toimittaja-mallin olevan tehokkain. Silloin sama ihminen sekä käsikirjoittaa että toimii toimittajana kuvauksissa, ja on täten täysin tietoinen kaikista sisällöllisistä seikoista. Suurin osa haastateltavista pitää mallista, jossa on useampi käsikirjoittaja tai käsikirjoittaja-toimittaja, ja päähenkilöt on jaettu käsikirjoittajien kesken. Tämä pätee etenkin niihin sarjoihin, joissa on useampi seurattava päähenkilö. Niin kuin aiemminkin on todettu, elintärkeää tässäkin mallissa on tarkka keskinäinen tiedonjako ja yhteydenpito toisiin.

Ohjelmalle usein on etua siitä, että joku katsoo vähän ulkopuolelta. (haastateltava B)

5.8 Jatkuva käsikirjoittaminen

"Kolmeen kertaan kirjoitan: ennen kuvauksia, kuvauksiin ja edittiin". (haastateltava F)

Haastateltavat tekevät kuvauksiin erityyppisiä käsikirjoituksia. Osa haastateltavista kirjoittaa kuvauksiin mukaan sekä kuvalistat, mitä kuvia tarvitaan, että apukysymyslistan, mitkä sisällölliset seikat tai vastaukset kuvauksista pitäisi saada. Haastateltavat korostavat apukysymyslistan olevan eri kuin haastattelukysymykset. Haastattelukysymykset luonnollisesti käsikirjoitetaan kuvauksiin, mutta lisäksi haastateltavat kirjoittavat kysymyksiä ohjaajan ja kuvaajan avuksi selventämään sitä oletusta, mitä oletetaan olevan tapahtumassa ja mikä kohtauksissa voisi olla kiinnostavaa.

Luonnollisesti haastateltavien kuvauskäsikirjoitusten tarkkuus riippuu siitä, ovatko he itse kuvauksissa mukana. Mikäli itse ei ole mukana kuvauksissa, on tärkeää välittää mahdollisimman tietoa kuvaajalle, toimittajalle tai ohjaajalle, myös kirjallisesti. Haastateltavat ymmärtävät, että kuvauksissa voi tapahtua ihan mitä vain ja kaikki voi mennä eri lailla mitä suunniteltu, mutta he tekevät ohjeistuksen millä päästään alkuun. Ohjeistukseen liitetään kehoitus haastatteluissa tarttua niihin kysymyksiin, jotka siinä hetkessä tuntuvat tärkeiltä ja oleellisilta, ja rohkeasti myös kuvaamaan sitä, mikä tarinaa vie eteenpäin.

Haastateltavien mukaan tärkeää kuvauksiin tulevassa käsikirjoituksessa, on muoto sitten mikä tahansa, on että kuvaaja ja äänittäjä tietävät mikä kohtauksessa on tärkeää ja mitä siltä haetaan. Tällöin he osaavat kuvata tarvittavat kuvat, tallentaa tarvittavan audion ja myös tietävät missä kohtaa kuvauksia voi esimerkiksi alkaa ottamaan kuvituskuvia. On oltava varma, että kohtauksen klimaksi on jo tullut, kun fokus siirretään pois päähenkilöstä. Tällöin on tunnettava toivottava tarinan kulku. Haastateltavat kertovat, että kuvauskäsikirjoitukseen kirjataan myös erityishuomiona, kun tunne on toimintaa tärkeämpää tai jos kuvaajan pitää olla erityisen valppaana jossakin tilanteessa. Jos esimerkiksi päähenkilö saa yllätyspaketin, on tärkeää, että kuvaaja kuvaa päähenkilön reaktiot ja kasvoja, eikä sitä mitä paketista paljastuu. Paketin avaaminen voidaan kuvata uudestaan ensireaktion jälkeen, mutta aitoa tilannetta ja tunnereaktiota ei voi toistaa autenttisenä uudelleen.

Haastateltavat käyttävät termiä shopping list tai ostoslista toivelistastaan, mitä toivovat kuvauksista saatavan. Toiset haastateltavista asettavat yhden tavoitteen kuvauspäivään, joka pitää saavuttaa, toiset useita tavoitteita. Tavoitteena on saada kuvattua kohtaus tai kohtauksia, jotka vievät tarinaa eteenpäin. Haastateltavien mukaan toivelistalla voi olla kirjattuna joku konkreettinen tapahtuma, siirtymä, kuvituskuva tai vaikkapa haastattelu, mutta sinne voidaan laittaa ”tilaukseen” myös tunne, jota halutaan – jota kohtauksessa tapahtuva toiminta tukee. Tunne on usein päähenkilön pääteemaan liittyvä. Haastateltavat korostavat, että toiminnan pitäisi aina tukea tunnetta, ja haaveena usealla haastateltavalla on, että tunne välittyisi toiminnan kautta ilman erillistä haastattelua.

5.9 Edit-käsikirjoittaminen

Haastateltavien mukaan dokumenttisarjoissa kuvattua materiaalia syntyy valtavia määriä, joten koetaan että sen sijaan että kaikki yksityiskohtaisesti purettaisiin käsikirjoituksiin tai vaikkapa Trelloon, on nopeampaa ja tehokkaampaa raakaleikata materiaalista suoraan tärkeät kohdat talteen. Raakaleikkauksella tarkoitetaan aikajanalle kuvien tuomista oikeaan järjestykseen ilman sen tarkempaa leikkauksellista hiomista. Miltei kaikki haastateltavat tekevät jonkinlaisen tai jonkinlaista

raakaleikkausta ennen edittiä ja hahmottavat siten jakson rakenteen. Osa haastateltavista leikkaa hyvinkin tarkat rungot leikkaajalle, kun taas osa leikkaa vain sekvenssejä eli lyhyitä jaksoja. Ku-
kaan haastateltavista ei kuvita raakaleikkauksiaan yksittäisiä tunnelmakuvia enempää, vaan kaikki keräävät ennen kaikkea niitä puhekohtia raakaleikkaukseen, joita haluavat jäävän ohjelmaan. Osa haastateltavista antaa leikkaajalle enemmän valinnan mahdollisuutta, osa yleensä päättää hyvinkin tarkkaan mitkä puhekohdat käytetään.

Haastateltavat kokevat raakaleikkauksen hyvänä etenkin silloin, kun ei ole ollut itse kuvauksissa. Jos on itse ollut kuvauksissa, vaihtoehtona on antaa joko muistiinpanoihin perustuvat edit-käsikirjoitus leikkaajalle tai leikkausassistentille, tai katsoa materiaalit ja merkata siitä aikakoodit. Haastateltavat usein myös litteroivat itse tekemänsä haastattelut ja saattavat leikellä litteroidut, printatut tekstit palasiksi, joita järjestelevät oikeaan järjestykseen. Leikkausassistenttia käytetään apuna, jos itse ei ehdi raakaleikkaamaan, ja tällöin ohjeistus on usein väljempi ” etsi materiaaleista tähän teemaan tai tähän aiheeseen asioita.” Raakaleikkauksen hyötynä kuitenkin koetaan visuaalisuus, nähdään jo materiaalin työstövaiheessa miltä päähenkilö näyttää jotakin sanoessaan, mikä tunnetila hänellä on ja onko hän uskottava. Sitä ei tavoita litteroinneista, ja koska kyseessä on audiovisuaalinen kerronta, ei vain se mitä päähenkilö sanoo, ole oleellista. Myös miten hän sen sanoo ja mikä tunnelma kohtauksessa on, on tärkeää. Haastateltavat korostavat myös, että koska käsikirjoittaminen on hyvin intuitioon perustuvaa, ei intuitiota saisi, jos kävisi vain litteroituja materiaaleja lävitse. Mikäli on oltu mukana kuvauksissa, paperinen edit-käsikirjoitus koetaan hyväksi vaihtoehdoksi, jos esimerkiksi raakaleikkaukselle ei ole aikaa.

Leikkaaja ei voi vaan katsoa käsiksestä että nää pätkät lykätään yhteen, vaan leikkaajan pitää elää sitä tarinaa. (haastateltava G)

Haastateltavat tuovat ilmi, että dokumenttisarjoissa leikkaajan pitää olla sinut hyvinkin erilaisen työ-
van kanssa, mitä esimerkiksi draamassa tai tarkkaan käsikirjoitetuissa ohjelmissa on. Jutun juoni ja punainen lanka pitää kaivaa materiaaleista, joiden kuvia ei välttämättä ole etukäteen suunniteltu niin että ne voisi vaan laittaa peräkkäin. Kaikki haastateltavat läpikäyvät leikkaajan kanssa sisällölliset teemat, mitä haetaan ja mitkä kenenkin päähenkilön kaaret ovat, joko suullisesti tai joskus myös kirjallisestikin ennen kuin leikkausvaihe alkaa.

Tykkään ensin kertoa koko kaaren ja heilutan käsiä ja selitän mikä tunne. Unelma on että oon tehnyt rungon. Katotaan runko leikkaajan kans, sit lyhennetään runko ja fiilistellään ja jutellaan. (haastateltava F)

Käsi kirjoitus elää siis vielä raakaleikkausversiosta valmiiseen, sillä usein leikkaajalla on hyviä ajatuksia kohtausten järjestyksistä ja niiden sisällöistä. Leikkausvaiheessa usein rakennetaan jännitteet ja tehdään koukut, joita toki jo alusta lähtien on suunniteltu.

Editin oikea-aikaisuus nousee kaikilta haastateltavilta puheeksi, ja tästä haastateltava ovat hyvin samaa mieltä. Kaikki haastateltavat kokevat, että on hyvä, että jotain voi vielä kuvata tai tehdä jostain paikkokuvauksia editin alettua. He kertovat että editistä saa kullannarvoista tietoa mitä vielä tarvitaan ja mitä pitää vielä kuvata lisää. Suuri osa haastateltavista kokee kuitenkin, että leikkausvaihe ei saisi alkaa liian aikaisin kuvausten ollessa vielä käynnissä. Koetaan todella ahdistavaksi, stressaavaksi tai suorastaan mahdottomaksi sisällöllisesti lukita sarjan alkupään jaksoja, jos sarjan loppu ei vielä ole tiedossa. Liian aikaisen leikkaamisen riskinä on turhan työn tekeminen, sillä vaikka miten suunnittelee kaaria ja hypoteeseja, ne voi muuttua kokonaan. Tämän vuoksi toisaalta ajatellaan, että hyvä olisi, että kaikki on kuvattu ja nähtäisiin mihin kaaret päätyvät. Varsinkin ensimmäiseen jaksoon halutaan palata, kun kaikki on leikattu. Haastateltavat kokevat, että usein sarjan loppu kirkastaa vielä sarjan alun.

Osa haastateltavista pitää mallista, jossa edit jaetaan selkeästi kahteen osaan. Tällöin ensimmäisen edit-jakso on ajallisesti kuvausten kanssa päällekkäin. Tänä edit-aikana vahvistuu millaista tyyliä ja rytmiä ollaan tekemässä ja voidaan vaikuttaa vielä siihen, miten ja millaisia kohtauksia kuvataan.

*Sarja meni rakenteellisesti kuin hämähäkin seitti, joten ensimmäisellä edit-pätkällä nähtiin että tähän pitäisi hakea nyt joku visuaalinen kikka tai joku asia jolla siirrytään.
(haastateltava C)*

Vaikka itse leikkausvaiheen ei toivottaisikaan alkavan liian aikaisin, raakaleikkaamisen aloittaa kaikki haastateltavat kuvausten jo ollessa käynnissä. Osa haastateltavista toivoo voivansa raakaleikata sekvenssit aina heti kuvausten jälkeen valmiiksi. Näin raakaleikkaamatonta materiaalia ei kasaantuisi. Haastateltavat toteavat, että kiireen takia näin ei ole mahdollista aina toimia, mutta tämä olisi monen haastateltavan haave.

Käsis syntyy eläväksi editissä. Kun se on aikasemmin ollut vaan runko, nyt siellä on elämää. (haastateltava G)

Raakaleikkausten mitat vaihtelevat haastateltavilla. Osa leikkaa tiukemmin asiat jo järjestykseen, osa jättää leikkaajalle paljonkin vaihtoehtoja ja valintoja, miten tarinan rakentaa. Haastateltavien mukaan leikkaajat ovat erittäin taitava löytämään tarinoihin pieniä nyansseja, joita ei välttämättä kuvaustilanteissakaan ole huomattu.

Leikkaajalta saattaa tulla neroutta mitä en ole itse tajunnut ollenkaan. (haastateltava D)

5.10 Käsikirjoittaminen suhteessa intuitioon ja käytäntöön

Mä uskon, että meihin ihmisiin on rakennettu joku semmoinen tarinan kerronnan taito. Meissä elää se. (haastateltava B)

Haastateltavat kokevat, että käsikirjoitusopeista voi olla on apua ja hyötyä dokumenttisarjojenkin käsikirjoittamisessa, vaikka harva haastateltava pohjaakaan käsikirjoitusmetodeitaan mihinkään tiettyyn. Haastateltavat korostavat, että etenkin jos käsikirjoitus on jumissa tai ei etene, voi käsikirjoitusoppaasta katsoa mihin kohtaan manuaalisesti esimerkiksi käännekohta pitäisi rakenteellisesti tulla, ja joitain lukkoja voi aueta. Osa haastateltavista kertoo aikoinaan käytyjen käsikirjoituskoulutusten jääneen hyväksi pohjaksi tekemiselle, vaikka kyseessä useimmin onkin ollut fiktion käsikirjoitusmetodit. Vaikka toimintaympäristönä dokumenttisarjojen käsikirjoittaminen on täysin toisenlainen, ja kieli on täysin erilainen mitä fiktion käsikirjoittamisessa, samoja oppeja voi haastateltavien mukaan hyödyntää.

Useat haastateltavat ajattelevat käsikirjoitusta myös budjettiin peilaten ja korostavat pyrkivänsä tekemisen tehokkuuteen. Tällöin tuotannolliset tosiseikat kuvauspäivien määrästä tai käytettävästä budjetista määrittelee myös sisältöä. Taivas ei olekaan rajana ideoinnissa, vaan on mietittävä skenaarioita ja hypoteeseja myös talouden kannalta. Haastateltavat kokevat tämän toisaalta vahvuutena. Osataan miettiä järkevästi, miten esimerkiksi niputtaa kuvauspäivään useita kohtauksia tai suunnitella kuvaukset kustannustehokkaasti. Toisaalta osa haastateltavista kokee tämän tietoisuuden varsinkin ideointivaiheessa rajoittavana, kun järki estää täysin villin ja rajattoman ideoinnin silloinkin, kun sen ei pitäisi vielä niin tehdä. Osa haastateltavista kokee kaipausta cinema veriteen eli totuuselokuvan, jossa ei puututa mihinkään päähenkilön tekemiseen, mutta haastateltavat ymmärtävät, että se ei ole tuotannollisesti mahdollista.

Olisi älyvapaata lähteä jonnekin kolmen tunnin matkan päähän kuvaamaan joku yksi pikku asia. (haastateltava E)

Haastateltavat puhuvat tuotannollis-taloudellisesta lähestymistavasta käsikirjoittaa. Tällöin pyritään tekemään taloudellisesti monen päähenkilön kanssa sovittuja asioita ja kuvaamaan kohtauksia nipussa.

Dokkari on dokkari, se tapahtuu elävässä elämässä, jos sä lähdet sitä tekemään jonkun mallin mukaan, sä suljet silmäsi mahdollisuuksilta. (haastateltava C)

Osa haastateltavista kertoo katsovansa paljon sarjoja pohtien, miten ne on tehty. Haastateltavat lukevat myös paljon artikkeleita ja kirjallisuutta aiheesta, ja pitävät itsensä niin sanotusti ajassa kiinni siinä mitä Suomessa ja maailmalla tehdään. Toive kuulla toisten käsikirjoittajien työtavoista ja ajatusmalleista kumpusi usealta haastateltavalta.

Kaikki haastateltavat korostavat intuition, ihmisten tuntemisen ja herkkyyden voimaa käsikirjoitustyössä. Haastateltavat haluavat olla hereillä ja herkkänä tilanteissa huomatakseen mitä niissä tapahtuu. Koetaan että ihmiselle on annettu sisäsyntyinen taito kertoa tarinoita. Käsikirjoittaminen on haastateltavien mukaan yhtä lailla psykologiaa. Tilanteita ja ihmisiä pitää osata lukea ja tulkita sekä havaita vaikuttimia ihmisten ja asioiden taustalla.

Perusta käsikirjoittamisessa on ihmisten halu kuunnella tarinoita, ja ehkä ymmärtää ihmisiä ja maailmaa. (haastateltava E)

Haastateltavat kuvaavat käsikirjoittajan työn olevan hyvin persoonavetoista, luovaa työtä ja sitä tehdään usein kokonaisvaltaisesti. Työtunteja ei lasketa, välillä paahdetaan pitkiä pätkiä, välillä hermot riekaleina ja välillä onnen kukkuloilla. Haastateltavista kumpuaa suurella sydämellä tehty työ, joka ottaa mutta myös antaa paljon.

Tämähän on kuin taivas ja helvetti tämä sarjan tekeminen, välillä tulee niitä onnistumisia ja ollaan onnemme kukkuloilla, ja sitten taas tulee vastoinkäymisiä ja ollaan siellä aallonpohjissa. (haastateltava D)

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Työn tavoitteena oli tutkia dokumenttisarjojen käsikirjoitukseen vaikuttavia keskeisiä seikkoja ja peilata dokumenttisarjojen käsikirjoituksellista kehitystä muuttuvassa mediakentässä. Tutkimuskysymykset olivat 1) mitkä sisällölliset seikat nousevat keskeisiksi dokumenttisarjojen käsikirjoittamisessa ja 2) millaisia työkäytänteitä tai työtapoja käytetään dokumenttisarjojen käsikirjoittamisprosessissa. Haastatteluanalyysista teoriaan peilaten tein seuraavia johtopäätöksiä:

Jatkuva käsikirjoittaminen ja jatkuvien muutosten seuraaminen

Käsikirjoituksen merkitys dokumenttisarjojen työprosessissa on ilmeinen. Päätuloksena voi mielestäni pitää jatkuvan käsikirjoittamisen merkitystä prosessille. Käsikirjoittaminen alkaa jo paljon ennen ensimmäisen kohtauksen kirjoittamista laajamittaisesta taustatutkimuksesta sekä päähenkilöiden etsimisestä ja jatkuu aina viimeiseen leikkausvaiheeseen saakka. Jatkuva suunnan tarkistus ja muutosten teko käsikirjoituksiin kävi haastateltavien tuloksista ilmi. Tuloksista myös kumpusi, että käsikirjoitusvaiheeseen tulee panostaa ja mitä tarkemmin se tehdään, sitä helpommalla päästään kuvauksissa ja editissä. Sekä teoriapohja että haastattelut osoittivat, että mitä paremmin etukäteen asioita suunnitellaan, sitä helpompi on kuvauksissa toimia ja elää hetkessä.

Fokuksen kirkastaminen ennen tekemisen aloittamista sekä ennen kohtauksen kuvaamista

Tärkeimpinä seikkoina käsikirjoitusprossista nousee sekä teoriasta että tutkimusaineistosta fokus ja päämäärän kirkastaminen. Mitä tarkempi rajausta teemoissa sekä päähenkilöiden tarinoissa tehdään, sen parempi mahdollisuus on saada selkeä ja ehyt tarina. Käsikirjoittajien haastattelut vahvistavat teoriasta kummunneen ajatuksen etukäteissuunnittelun ja tarkan käsikirjoituksen hyödyntämisestä sekä herkkyyden ja tapahtumille avoinna olemisen tärkeyden.

Kukaan haastateltavista ei lähde kuvaamaan dokumenttisarjaa ilman tarkkaa tietoa mitä kullakin kohtauksella halutaan kertoa ja mikä kohtauksen paikka ja merkitys tarinassa on. Myös siirtymät kohtauksista toiseen mietitään tarkkaan. Kukaan haastateltavista ei myöskään ylenkatso käsikirjoitusprosessia, vaan korostaa sen tärkeyttä ja pikemminkin haluaa tuoda käsikirjoitusprosessia enemmän näkyväksi.

Vahvan rakenteen luominen

Haastateltavat kuvasivat käsikirjoitusprosessia hyvin samankaltaisesti, mitä esimerkiksi Aaltonen (2006, 2011, 2018) kuvaa käsikirjoitusoppaissaan. Haastateltavat olivat samaa mieltä vahvasta rakenteen luomisesta, jotta sitä voi kuvauksissa tarvittaessa rikkoa. Tarinalinjojen tarkka etukäteissuunnittelu, samoin kuin kohtauksista toiseen siirtymien miettiminen koettiin tärkeäksi ja vahvaksi tekemisen pohjaksi.

Tunteen kuljettaminen läpi prosessin

Tunteen kuljettamisesta ja tunteen tärkeydestä dokumenttisarjojen kerronnassa haastateltavat olivat samaa mieltä kuin esimerkiksi Hyvärinen (2022). Tunnistettiin tunteen merkitys muistijäljen jättämiseen ja katsojan kiinnittymiseen ja tunnekuljetuksen miettimiseen käytettiin aikaa. Kohtauksia mietittiin katsojan tunnekokemus edellä ja tunnekuljetusta testattiin sekä itsellä että koekatsojilla. Dokumenttisarjojen tunnekuljetuksesta ei ole olemassa vielä kirjallisuutta tai tutkimuksia, joten mielestäni on tärkeää, että se nousee tässä opinnäytetyössä näin vahvasti esiin. Samoin haastatelluista kävi ilmi, miten tarkkaan haastateltavat miettivät katsojan koukuttamista. He pohtivat yksityiskohtaisesti miten kaaret, istutukset ja lunastukset sekä cliffhangerit rakentuvat jaksoista toiseen. Uskon näiden prosessien kuvaamisen hyödyttävän muitakin käsikirjoittajia. Haastateltavat korostivat myös usein, kuinka käsikirjoittaja tekee työtään tunteella ja intuitiolla. Ihmisten tunteminen ja herkkyys koetaan tärkeiksi työkaluiksi.

Ryhmässä käsikirjoittaminen ja materiaalin altistamisen tärkeys

Uutta tietoa dokumenttisarjojen käsikirjoittamisesta mielestäni tuli myös käsikirjoitusprosesseista ja etenkin ryhmässä käsikirjoittamisesta. Tätä dokumenttisarjoille uutta ilmiötä ei kirjallisuudessa ole vielä käsitelty. Verrattain uutena työtapana se on kuitenkin niin yleistynyt, että kaikki kahdeksan haastateltavaa olivat sitä kokeneet ja kaikilla oli siitä sanottavaa. Tutkimustuloksena tässä ilmeni hajontaa siinä, koetaanko hyödyllisempänä käsikirjoittaminen yksin vai ryhmässä mutta vahvaa yksimielisyyttä siitä, että materiaalia tulee altistaa muillekin kuin itselle. Yksin käsikirjoittaminen koetaan hyväksi, jos käsikirjoittajalla on tarkka visio ja näkemys siitä mitä hän on tekemässä, ja että hänen aikansa riittää yksin koko projektin läpi viemiseen. Ryhmässä käsikirjoittamisen hyötyjä oli asioiden jakaminen, resurssien riittäminen sekä sisällölliset hyödyt. Koettiin arvokkaaksi että ideoita pystyi pallotelemaan ja aukomaan käsikirjoituksellisia solmukohtia yhdessä, sekä ideomaan ryhmässä. Haasteena ryhmässä käsikirjoittamisessa koettiin tekijöiden eri tekemisen tyyli, rytmi tai mielipiteet, mutta korostettiin kommunikaation tärkeyttä sekä sitä, että ryhmässä on aina oltava yksi, joka lopulta tekee päätökset. Ryhmässä vai yksin käsikirjoittaminen on aihe mitä voisi

tutkia jatkotutkimuksissa lisää. Tällöin kiinnostavaa olisi, miten työnjako ryhmässä jakaantuu käsikirjoittajien, ohjaajan ja tuottajan välillä ja miten vastuut jaetaan.

Haastateltavat arvostivat koekatsoja ja ulkopuolista näkökulmaa. Haastateltavat totesivat, että heillä hämärtyy objektiivisuus suhteessa päähenkilöihin, sekä se, mitä taustatietoa heillä on aiheesta ja mitä on kuvattu. Leikkaajan merkitys dokumenttisarjojen käsikirjoituksellisessa työssä nousi sekä teoriapohjassa että haastatteluista.

Päähenkilön ja luottamuksen tärkeys

Haastatteluvastauksista nousi vahvasti käsikirjoittajan tarve tai missio kertoa jotakin maailmasta päähenkilöiden kautta. Teoriapohja antoi osviittaa päähenkilöiden merkityksestä dokumenttisarjoille, mutta haastateltavien vahvat kommentit ja argumentit vahvistivat sen teoriasta kummunneen ennakkokäsityksen, että juuri casting on joko dokumenttisarjan surma tai suosio. Analysissa mentiin päähenkilöiden käsittelyssä syvemmälle tasoille kuin kirjallisuudessa yleensä todetut ilmaukset hyvän päähenkilön tarpeellisuudesta. Haastateltavat korostivat, että hyvä päähenkilö ei synny itsestään eikä helpolla. Päähenkilön etsintään ja valintaan nähdään paljon vaivaa, mutta työ oikeastaan alkaa vasta päähenkilön löydyttyä. Sen jälkeen pitää voittaa päähenkilön luottamus, löytää tarinat ja kipupisteet mitä kohti sarjaa viedään ja vielä saada päähenkilö avaamaan ne kameralle. Huumoria, samaistuttavuutta tai haavoittuvuutta ei ole mahdollista saada näkyviin ilman vankkaa luottamusta. Teoriapohjasta saattaa saada käsityksen, millainen hyvä päähenkilö on, mutta näin seikkaperäisesti mitä haastateltavat kuvaavat suhdetta ja jatkuvaa dialogia päähenkilöiden kanssa, ei aiemmin ole kirjallisuudessa käsitelty. Kaikilta haastateltavilta noussut huomio siitä, että sarjat pitäisi tehdä ennemmin henkilöt kuin aihe edellä oli myös uutta. Havainto on hyvin looginen, etenkin kun haastateltavat korostivat tunteen merkitystä katsomiskokemukseen. Katsojan on helpompi luoda vahva tunneside, samaistumisen kokemus, vihan tai rakkauden tunne päähenkilöön ennemmin kuin aihevetoiseen dokumenttiin.

Ennen kaikkea se tosiasia, että dokumenttisarjojen käsikirjoittaminen on kovaa työtä, vahvistui peilaamalla teoriaa ja tutkimustuloksia. Helpolta, mukavasti eteenpäin soljuvalta vaikuttava tarina on vaatinut tunteja ennakkotyötä, suunnittelua, uudelleen käsikirjoittamista, pohdintaa ja asioiden pyörittelyä. Näkymätöntä työtä, jota yritin tuoda tässä opinnäytetyössä näkyväksi.

Seurantadokumentin ja seurantarealityn suhde toisiinsa

Haastateltavilla oli paljon mielipiteitä seurantadokumentin ja seurantarealityn suhteutumisen toisiinsa, ja ilmiön tärkeys sekä ajankohtaisuus vahvistui niitä analysoidessa. Haastateltavien vastauksista voi todeta, että dokumenttisarjat saavat enenevässä määrin vaikutteita toisista genreistä, joista yhtenä vahvana dokumenttisarjaa lähellä olevana genrenä on seurantareality.

Seurantarealityn ja seurantadokumentin työskentelytavoissa ja ilmaisussa on yhtäläisyyksiä, joskin jotkut kerronnan tavat eroavat. Realitykerronnan kuvailtiin olevan kevyempää ja viihteellisempää, kun taas dokumenttikerrontaan kuuluu haastateltavien mielestä tietty laatulupaus. Realityssä koettiin, että tekijyys on osittain päähenkilöillä, kun taas dokumentissa tekijyys on enemmänkin ulkoapäin tarkkailua. Haastateltavat kokivat seurantadokumentin hyötyvän tietyistä seurantarealityn käsikirjoittamisen vaikutteista, kuten tuotantotehokkaasta ajattelutavasta tai päähenkilöiden roolittamisesta. Haastateltavien huoli seurantarealityn ja dokumenttisarjojen ristiin nimeämisestä paljastaa niiden olevan toistensa rajapinnassa ja osittain jopa sekoittuneita. Huomioitavaa kuitenkin on, että katsoja katsoo yhä enemmän vain sarjoja, oli sitten kyseessä draama, reality tai dokumentti. Genreä tärkeämpää katsojalle on, että hän viihtyy sarjan parissa ja koukuttuu siihen. Suoratoistopalveluiden ja televisiokanavien lisääntyessä kilpailu katsojien mielenkiinnosta on koventunut ja dokumenttisarjoiltakin odotetaan yhtä vahvaa katsomiskokemusta kuin esimerkiksi draamalta. Seurantarealityn ja seurantadokumentin erot ja yhtäläisyydet kirjoitti niin paljon hyviä vastauksia, että tästä voisi tehdä oman jatkotutkimuksen.

Käsikirjoittamiseen käytännön työskentelytapoja

Dokumenttisarjojen käsikirjoittamisen käytänteistä löytyi mielestäni hyviä ja käyttökelpoisia vinkkejä käsikirjoituksia tekeville. Itse haltioiduin esimerkiksi pienestä yksityiskohdasta, haastateltavan kertomasta työvälisestä – mukaan rullattavasta valkotaulusta. Näin avokonttori ja etätyöaikoina tämä oli aivan mahtava idea tuleviin tuotantoihini ja uskon muidenkin hyötyvän tästä. Tämä kuvaa esimerkkiä siitä, kuinka muilta saadut pienet käytännön vinkit voivat olla paljonkin työarkea helpottavia, ja kuinka etenkin yksin työskentelevät eivät sellaisia toisiltaan kuule. Haastateltavien tapa kuvata käsikirjoitusprosessiaan voi toimia jonkinlaisena tarkistuslistana tuleviin käsikirjoitusprosesseihin. Niin hyvin mielestäni haastateltavat kuvasivat miten tekevät tarinoiden tarkistuskaaria, kirjaa- vat kohtauksia ja rakentavat juonikuljetuksia. Haastateltavilta nousi hyviä huomioita esimerkiksi jatkumon seuraamisesta ja siitä, kuinka pienetkin istutukset pitää muistaa lunastaa – ja jotta ne eivät unohdu, kaikki kannattaa kirjoittaa esimerkiksi päähenkilökohtaisesti ylös. Alan ollessa pieni, kahdeksalta käsikirjoittajalta saadut sisällölliset sekä käytännön neuvot ovat mielestäni riittävä läpileikkaus siihen, miten tässä ajassa dokumenttisarjoja käsikirjoitetaan.

Se että itsekkin tuotan ja käsikirjoitan dokumenttisarjoja, helpotti asioista keskustelemista. Keskustelun sujuvuutta edisti myös, että olin etukäteen perehtynyt kaikkien haastateltavien tekemiin sarjoihin. Haastateltavat vastasivat usein tuotantojensa käytännön esimerkkien kautta, ja haastattelijana en olisi voinut ymmärtää vastauksia, ellen olisi katsonut käsikirjoittajien kirjoittamia sarjoja. Ennakkoajatuksena minulla oli, että yleensä käsikirjoittajilla on vahvasti mielessä edellisin tuotanto

ja ennen kaikkea edelliset päähenkilöt, ja osasin odottaa, että esimerkit tulevat niistä. Näin kävikin, joten tiesin aina kenestä esimerkeissä puhuttiin.

Opinnäytetyöprosessi herätti kiinnostuksen vastaavanlaisen tutkimuksen tekemisestä dokumenttisarjojen ohjaamisesta tai leikkaamisesta. Osa haastateltavien vastauksista käsitteli dokumenttisarjojen ohjaamista, mutta ne jätin tämän työn ulkopuolelle. Käsikirjoittajan ja ohjaajan työ seuranta-dokumenteissa risteää niin monessa kohtaa tuotantoa, että on hyvin ymmärrettävää, että vastauksissakaan niitä ei aina pystynyt erottelemaan. Jouduin työtä kirjoittaessa myös muistuttamaan itseäni sisällöllisestä rajaamisesta, sillä käsikirjoittamisen osa-alueet ovat niin mielenkiintoisia, että niille sivupoluille eksyminen olisi ollut helppoa. Muistutin itseäni siitä, mitä haastateltavat sekä esimerkiksi Jouko Aaltonen (2011, 82) muistuttaa että ”*rajaaminen on tärkeää, kaikkea ei voi tutkia. Keskity olennaiseen*”. Hykertelin tuskaillessani rajaamisen kanssa, että juuri tätä rajaamisen tuskaa käsikirjoittaessakin koetaan. Niin paljon mielenkiintoista kerrottavaa olisi, mutta fokus on pidettävä.

Käytän aineistoin käsittelyvaiheessa paljon haastateltavien siteerauksia, sillä ne ovat ikään kuin kurkistus käsikirjoittajan mielen maisemaan. Sen lisäksi että siteeraukset rikastuttavat tekstiä, tuntuu tärkeältä kuulla miten haastateltavat itse asian ilmaisevat. Dokumenttisarjojen käsikirjoittajien ajatuksia ei ole aiemmin kirjallisuudessa kuultu, joten siksikin on mielestäni tärkeää siteerauksissa saada analyysin lisäksi myös heidän omaa ääntään kuuluviin.

Koen itseni etuoikeutetuksi saadessani keskustella kahdeksan alan parhaimpiin käsikirjoittajiin kuuluvan käsikirjoittajan kanssa aiheesta, joka itselläkin on sydäntä lähellä. Sain keskusteluista paljon uusia näkökulmia, joista toivon, että olen saanut tähän työhön kerättyä oleelliset. Tämän kaltaiset keskustelut olisivat inspiroivia ja opettavaisia ilman opinnäytetyötarkoitustakin, ja jatkokehityksenä yritän luoda enemmän vertaisoppimisen mahdollisuuksia työelämään. Tällaisia voivat olla esimerkiksi workshopit tai käsikirjoituksen benchmark-päivät. Alalla on niin paljon huippuammattilaisia ja tietoa, että olisi suuri haaskuu, jollei tietoa voisi jakaa. Hyviä haastateltavia, joita olisin halunnut ottaa mukaan tutkimukseen, olisi ollut paljon enemmänkin, mutta jotta selvisin haastattelujen analyysivaiheesta, määrä oli rajattava kahdeksaan. Tiedon jakamisen ei kuitenkaan tarvitse päättyä tähän työhön, vaan prosessi voi jatkua.

Yhtä haastateltavaa lainatakseni: meillä on sisäänrakennettu tarinankerronnan taito. Toivon että tämä opinnäytetyö auttaa tämän sisäänrakennetun tarinankerronnan taidon vahvistumista ja antaa työvälineitä sen käyttöön.

Lähteet

- Aaltola, J & Valli, R 2010. Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - dokumenttielokuva ja sen teko-prosessi. Helsinki: Like
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen - dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- Aaltonen, J. 2018. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy.
- Alastalo, M, Å, M & V, T. 2017. Asiantuntijahaastattelu. Teoksessa Hyvärinen, M. Nikander, P & Ruusuvuori, J. (toim.) Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino.
- Bernard, S. 2007. Documentary storytelling. Making stronger and more dramatic nonfiction films. United States of America: Elsevier Inc.
- Cedeström, K. 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa Hirvonen, E (toim.). Käsikirjoittaminen. Juva: Art house.
- Elokuvantaju 2011. viitattu 13.4.2022. <https://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/episodi.jsp>
- Haapaniemi, P. 2013. Fenomenografinen analyysi. Fenomenografisen analyysin lähtökohdat ja esimerkki aineiston analyysistä sosiaalityön tutkimuksessa. Tampereen yliopisto. Sosiaalityön pro gradu -tutkielma. Viitattu 3.4.2022. <https://core.ac.uk/download/pdf/250132884.pdf>
- Hampe, P. 1997. Making documentary films and reality videos. A practical guide to planning, filming, and editing documentaries or real events. Canada: Fitzhenry & Whiteside Ltd.
- Hiltunen, A, 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia. Helsinki: Gaudeamus.
- Huusko, M. & Paloniemi, S. 2006. Fenomenografia laadullisena tutkimussuuntauksena kasvatustieteissä. Kasvatus 37. Viitattu 6.5.2022. https://www.researchgate.net/publication/347949020_Fenomenografia_laadullisena_tutkimussuuntauksena_kasvatustieteissa
- Hyvärinen, H. 2022. Ideasta formaatiksi: tv-sarjan rakenne ja muoto. Käsikirjoitusseminaari. 23.3.2022.Helsinki.
- Jokisalo, J. Sarjamuotoisen dokumentin käsikirjoituskoulutus. 9.-10.10.2019. Helsinki.

Juvonen, T. Sisäpiirihaastattelu. 2017 Teoksessa Hyvärinen, M. Nikander, P & Ruusuvuori, J. (toim.) Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino.

Kaasinen, A. 2021. Etätyöskentely reality-käsikirjoittamisessa – uhka vai mahdollisuus. Tampereen ammattikorkeakoulu. Media-alan koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Kettunen J. 2021. Fenomenografia. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. viitattu 2.4.2022.

<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/>

Kettunen, J & Tynjälä, 2018. Applying phenomenography in guidance and counselling research. British Journal of Guidance & Counselling 46:1-11. viitattu 2.4.2022. <https://doi.org/10.1080/03069885.2017.1285006>.

Koulukino 2022. Käsikirjoituksen ytimessä. Viitattu 3.4.2022. <https://www.koulukino.fi/oppimateriaalit/silmatera/kasikirjoituksen-ytimessa/>

Lahelma, A. 2022. Miten suoratoistopalvelut muuttavat dokumenttien katsomista. Tutkimus ja asiakasymmärrys. Yle.

Mykkänen, J, 2001. Eliittihaastattelu, Poliitikka 42. viitattu 30.3.2022 <https://elektra.helsinki.fi/se/p/politiikka/43/2/eliittih.pdf>

Niikko, A. 2003. Fenomenografia kasvatustieteellisessä tutkimuksessa. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 85.

Nikkinen A, & Vacklin, A. 2012. Television runousoppia. Toisenlainen katse tv-ohjelmiin. Keuruu: Like.

Ojasalo, K, Moilanen, T & Ritalahti, J. 2009. Kehittämistyön menetelmät. Uudenlaista osaamista liiketoimintaan. Porvoo: WSOYpro.

Raim, D. Create compelling films and documentaries. Documentary Storytelling & Scriptwriting Essentials. Viitattu 4.4.2022. <https://courses.desktop-documentaries.com/courses/documentary-scriptwriting-master-class>.

Rissanen, R, 2006. Fenomenografia. Luku 5.1. kokonaisuudesta Saaranen-Kauppinen, A, & Puusniekka, A. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. viitattu 1.5.2022

Rosenthal A, 2002. Writing, directing and producing documentary films and videos. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Römpötti, H. 2018. Sanokaa mitä näitte. Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat. Helsinki: Art House.

Saaranen-Kauppinen, A & Puusniekka, A 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. viitattu 3.4.2022 <https://www.fsd.tuni.fi/menetelma-opetus>

Saksala, E. 2008. Asiaa ruudussa. Tv-Dokumentin anatomia. Helsinki: Like.

Sege, L. Screenwriting workshop with Linda Seger, 11-12.10.2010. Tampere.

Sundstedt, K. 2009. Kirjoita elokuvaksi. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Televisioakatemia. viitattu 27.3.2022 <https://www.kultainenvenla.fi/televisioakatemia/kilpailusaannot-2017/>

Tuomi J. & Sarajärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Kustannusosakeyhtiö Tammi: Helsinki

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

Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Elokuvantajun artikkelisarja. viitattu 5.5.2022. https://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp

Åkerlind, G. 2005. Variation and commonality in phenomenographic research methods. The Australian National University. viitattu 2.4.2022. https://www.researchgate.net/publication/230785199_Variation_and_Commonality_in_phenomenographic_research_methods

Yle Tarjontaspekstit 2022. viitattu 18.4.2022. <https://yle.fi/aihe/s/10000965>

Liitteet

Liite 1

HAASTATTELUKYSYMYKSET TEEMOITTAIN

Ideasta alkuun:

Mistä ideat syntyvät / Mistä löydät aiheet?

Miten lähdet kehittämään ideaa / aloitat käsikirjoitusprosessin?

Mitä työtapoja sinulla on idean työstämiseen?

Miten ja millaista taustatutkimusta teet? Millainen aikajänne taustatutkimuksella on suhteessa tuotantoon?

Millainen on hyvä päähenkilö? Millaisia päähenkilöitä valitset ja miksi?

Montako päähenkilöä on hyvä määrä sarjaan?

Miten teet castingin / mistä löydät päähenkilöt?

Käsikirjoittajan työtavat:

Mitä käytännön työtapoja sinulla on käsikirjoittamiseen? (esituotanto, tuotanto, jälkituotanto)

Mihin opit ja käsikirjoitusmetodit pohjautuu?

Onko sinulla kokemusta ryhmässä käsikirjoittamisesta? Jos kyllä, millaisia kokemuksia?

Keitä käsikirjoittamisprosessissa on mukana? Mikä olisi ideaali?

Käsikirjoittaminen projektin elinkaarella:

Millaisen käsikirjoituksen teet ennen kuvauksia?

Millaisen käsikirjoituksen teet kuvauksiin?

Millaisen käsikirjoituksen teet edittiin? Kuinka paljon käsikirjoitus muuttuu editissä? Raakaleikkaatko itse kuvattua materiaalia?

Dokumentaarinen kerronta:

Miten rakennat kohtauksen?

Millaisia rakenteita käytät dokumenttisarjoissasi ja miksi?

Miten rakennat jännitteen kohtausten tai jaksojen välille?

Miten jatkuvajuonisuus sekä jaksossa että jaksojen välillä taataan?

Käsikirjoitatko korkean emotion kohtaukset eri tavoin kuin muut kohtaukset?

Teetkö käsikirjoitusvaiheessa kohtausten välisiä siirtymiä ja jos kyllä, millaisia?

Miten mielestäsi seurantadokumentti ja sen käsikirjoitusprosessi eroaa seurantarealitystä?

Mitä erityispiirteitä sarjamuotoisessa käsikirjoittamisessa on verrattuna pistedokumenttiin?