



Merkitysten dramaturgia

motiivit ja monitulkintaisuus lyhytelokuvassa *Hyvä työ*

Viestintä
Audiovisuaalinen mediatuotanto
Opinnäytetyö
23.6.2010

Joona Kivirinta

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Audiovisuaalinen mediatuotanto		Suuntautumisvaihtoehto käsikirjoittaminen	
Tekijä Joona Kivirinta			
Työn nimi Merkitysten dramaturgia : motiivit ja monitulkintaisuus lyhytelokuvassa <i>Hyvä työ</i>			
Työn ohjaaja/ohjaajat Antero Arjatsalo			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 23.6.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 31	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Työ on osa toiminnallista opinnäytettä, jonka teososa on yhdessä Jyrki Väisänen kanssa kirjoitettu ja ohjattu 35-minuuttinen fiktioelokuva <i>Hyvä työ</i>. Kirjallinen työni käsittelee henkilö- hahmojen psykologian, tarkemmalla tasolla motiivien, keskeisyyttä elokuvakerronnassa. Ta- voitteena on tarkastella kerrontaa, jossa henkilö- hahmojen toiminnan sisäisiä syitä ei kerrota katsojalle.</p> <p>Ensimmäisessä osiossa esittelen lyhyesti ns. klassisen kerronnan mallin. Kiinnitän huomiota siihen, miten tällainen henkilö- hahmojen motiiveihin ja tunne-elämään perustuva kerronta voidaan purkaa yleispäteviksi mekanismeiksi.</p> <p>Toisessa osiossa etenen käsittelemään <i>Hyvää työtä</i>, jossa kerronta poikkeaa klassisesta mal- lista niin, että katsojan ja henkilö- hahmojen välille syntyy emotionaalinen etäisyys. Valmiiden merkitysten ja aukottoman kausaliteetin sijaan tällainen kerronta nojaa usein monimerkityk- sellisyyteen ja katsojan aktiiviseen tulkintaan. Tämä voi olla ongelmallista mutta myös eduk- si elokuvalle.</p> <p>Lisäksi käsittelen tyylin merkitystä klassisesta kerronnasta poikkeavassa kirjoittamisessa. Totean, että mitä vähemmän kerronta avaa henkilö- hahmojen psykologiaa, sitä olennaisem- paan osaan tyyli ja sen korostama symbolisuus nousee. Tässä yhteydessä elokuvan tyyli on olennainen sekä lukuohjeena katsojalle että omana merkityksiä synnyttävänä tasonaan.</p> <p>Lopuksi puhun määrittelemisen vaikeudesta, joka usein liittyy klassisesta kerronnasta poik- keavan elokuvan analysoimiseen. Esitän, että yleispätevän teoreettisen kehyksen puuttuessa tekijän taiteellisen näkemyksen ja intuition merkitys prosessissa korostuu.</p> <p>Metodini työssä on puhtaasti tekijälähtöinen ja painottuu teososan vapaamuotoiseen ana- lysointiin. Käsittelen elokuvaa kirjoittaja-ohjaajan näkökulmasta prosessina, jossa käsikirjoi- tukselliset ja ohjaukselliset valinnat limittyvät toisiinsa työn eri vaiheissa.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Hyvä työ, 2009, fiktio, 35 min, käsikirjoitus ja ohjaus Joona Kivirinta & Jyrki Väisänen			
Säilytyspaikka Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Motiivit, monitulkintaisuus, ei- klassinen kerronta, henkilö- hahmo			

Degree Programme in Audiovisual media production		Specialisation Screenwriting
Author Joona Kivirinta		
Title The Narrative of Meaning : Motives and Ambiguity in the Short Film <i>My Good Deed</i>		
Tutor(s) Antero Arjatsalo		
Type of Work Bachelor 's Thesis	Date 23 June 2010	Number of pages + appendices 31
<p>This study is part of a multimodal work with respect to the short film <i>My Good Deed</i>. The study deals with the psychology and motivations of the central character in the film narrative. The objective is to look at narratives that intentionally refuse to explain the action of a character to the viewer. In the first section, the so-called classical narrative structure is briefly presented. Attention is paid to how this narrative based on characters' motivations and emotions can be broken down into universal mechanisms of storytelling.</p> <p>The second section examines <i>My Good Deed</i> as an example of non-classical narrative. Here the narrative distances the viewer from the characters' inner life. Instead of fixed meanings and causality, this type of storytelling is often based on ambiguity and the viewer's active interpretation. This can be problematic but, when used well, can benefit the film. The third section focuses on the importance of style when writing outside the classical structure. The less a narrative explains its characters' psychology, the more attention will be given to style and the symbolic implications it may generate. The style of a film is relevant both as a reading instruction for the viewer and as a level that creates meaning in itself.</p> <p>The final section addresses the difficulty of definition that is often related to analysing a film outside the classical structure. When a theoretical framework is insufficient or lacking completely, the role of artistic insight and intuition becomes more evident. The study focuses on film-making from the perspective of a writer-director. It means that the decisions concerning both the screenwriting and the directing are constantly overlapping at different stages of the process. The results of this study may not be generalised to any extent, but they should offer viewpoints and inspiration to film-makers working outside or at the borderlines of classical storytelling.</p>		
Work / Performance / Project My Good Deed, 2009, fiction, 35 min., written and directed by Joona Kivirinta & Jyrki Väisänen		
Place of Storage Aralis Library and Information Center		
Keywords Motives, ambiguity, non-classical, narrative, character		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
2	MOTIIVIEN DRAMATURGIA	3
2.1	Klassisen kerronnan teoriasta	3
2.2	Kirjoittajan keinoja: arvot.....	5
2.3	Väittäjä.....	6
3	MERKITYSTEN DRAMATURGIA	8
3.1	Kohti merkitysten dramaturgiaa.....	8
3.2	<i>Valhe</i> ja <i>Seitsemäs manner</i>	10
3.3	<i>Hyvä työ</i> ja motiivit	11
3.4	Poettinen henkilöahmo.....	14
3.5	Temaattiset arvot.....	15
3.6	Monitulkintaisuus ja väittäjä	17
4	DRAMATURGIA JA TYILI.....	19
4.1	Tyylikeskeinen elokuva	19
4.2	Kuvakerronta	20
4.3	Äänikerronnasta	23
5	TEKIJYYS	24
5.1	Itsetarkoituksellinen omaperäisyys	24
5.2	<i>Hyvä työ</i> ja olemassaolon ongelma.....	26
6	LOPUKSI	29
	LÄHTEET	30

1 JOHDANTO

Sana ”merkitys”, jonka ympärille kirjoitukseni olennaisessa määrin rakentuu, on tässä yhteydessä syytä ymmärtää arkikielen yleisimmässä tarkoituksessaan. Kyse on siis yksinkertaisesti siitä, millä tavalla katsoja tulkitsee ja ottaa omakseen elokuvassa näkemäänsä eli antaa sille merkityksen. Semiotiikan ja kielifilosofian käsitteenä merkitys liittyy kielen teoreettiseen ja geneettiseen selittämiseen, esimerkiksi siihen, miten sanat suhteutuvat fyysisiin tai abstrakteihin kohteisiinsa.

Myös elokuvan semioottiseen tutkimukseen on tehtävä ero siitä huolimatta, että osa tutkielmani sisällöstä leikkaa lähelle sen kiinnostuksenkohteita. Toisin kuin akateemisessa elokuvatutkimuksessa, tässä kirjoituksessa ei tarkoituksellisesti kiinnitetä huomiota katsojan reseptioon eli siihen, miten elokuva toimii välineenä. Tavoitteeni on ollut pysyä samalla käytännön tasolla kuin käsikirjoittamista ja dramaturgiaa käsittelevä, tekijälähtöinen kirjallisuus yleisesti.

Pääosin työni käsittelee yhdessä Jyrki Väisäsen kanssa kirjoitettua ja ohjattua lyhytelokuvaa *Hyvä työ*, joka on opinnäytteeni teososa. Havainnollistan kirjoittamisprosessia, jossa sekä lähtökohdat että käytännön keinot poikkesivat ns. klassisen kerronnan malleista, siis siitä kehyksestä, johon käsikirjoittamisen opetus yleisesti rajautuu. Näkemykseni on, että kerronnan konventioita rikkovista ratkaisuista – jotka voivat koskea esimerkiksi näkökulmaa, rakennetta, henkilöitä tai dialogia – olennaisin ja määräävin on se, minkä ”etäisyyden” kerronta ottaa henkilöhahmojensa psykologiaan. Tämä valinta on tehtävä ensimmäiseksi, ja kaikki muu rakentuu sen varaan.

Ensimmäisessä, lyhyessä osiossa käsittelen klassista draamaa kerrontatapana, joka perustuu henkilöhahmojen motiiveihin. Pyrin avaamaan esimerkkien kautta sitä, miten yksityiskohtaisiin, silti yleispäteviin sääntöihin klassinen kerronta on purettavissa, ja että tämän säännönmukaistamisen mahdollistaa juuri tieto henkilöhahmojen motiiveista tarinan eri vaiheissa. Toisessa osiossa käytän *Hyvää työtä* sekä joitakin pitkiä elokuvia esimerkkinä tarinasta, jossa katsojalle ei yksiselitteisesti kerrota syitä henkilöhahmojen toiminnan takana.

Kolmas osio käsittelee tyylin yhteyttä henkilöhahmoihin ja yleensä dramaturgiaan. Kerron joitakin esimerkkejä siitä, millä tavalla *Hyvän työn* kuvasuunnittelu limittyi

käsikirjoittamisen kanssa, ja miten kuva- sekä ääni-ilmaisulla haluttiin suunnata katsojan huomiota elokuvan metaforisiin elementteihin.

Viimeinen osio puhuu tekijyydestä. Teoreettisen viitekehyksen puuttuessa (vrt. klassisen kerronnan perinne) ehdotan, että lopulta vain tekijän oma harkinta, intuitiota unohtamatta, voi määrittää tällaiselle kerronnalle rajat ja logiikan. Tarkoituksena on jäljittää *Hyvän työn* prosessin taustalta se perimmäinen kysymys tai mielenkiinnon kohde, jolle myöhemmät dramaturgiset ratkaisut ovat tietoisesti tai vähintäänkin alitajuisesti perustuneet.

Käytän tekstissäni "kirjoittajan" ja "tekijän" määritelmiä päällekkäin, käsitellen toisinaan vain käsikirjoittamista mutta usein myös valintoja, jotka koskevat kirjoittavan ohjaajan työtä. Pääasiassa tämä kirjoitus siis katsoo elokuvaa *auteurien* taiteena. Tekstin ulkopuolisessa todellisuudessa asenteeni ei ole yhtä jyrkkä, vaan olen pyrkinyt työskentelemään myös puhtaasti käsikirjoittajan roolissa, jopa ohjaajalta tai tuottajalta tulleiden ideoiden pohjalta. Tässä tekstissä olen paikoin yrittänyt unohtaa kyseisen puolen kirjoittajan identiteetistäni tehdäkseni oikeutta sekä teososan prosessille että ajatuksille, joista tämä kirjallinen työ sai alkunsa.

2 MOTIIVIEN DRAMATURGIA

2.1 Klassisen kerronnan teoriasta

Klassinen elokuvakerronta on motiivien dramaturgiaa. Se kertoo katsojalle mitä tarinan henkilöahmot haluavat, mihin he ovat matkalla ja miksi. Motiivit sitovat henkilöahmot toisiinsa: mitä henkilöt sitten haluavatkaan, luultavasti on olemassa myös joku tai jokin, joka ei halua heidän saavuttavan tavoitteitaan. Tästä vuorovaikutuksesta syntyy kamppailua, *konflikti*, joka on draaman selkäranka tai jopa sen ehto. Kamppailua ei pyritä seuraamaan neutraalisti, ulkopuolisena sivukatsojana, vaan katsojan toivotaan eläytyvän henkilöahmojen – tai useimmiten yhden päähenkilön – tilanteeseen niin, että hän välittää näiden kohtalosta, haluaa näiden menestyvän ja pelkää näiden puolesta. Tämä mekaniikka saa monimutkaisempia piirteitä, jos henkilöahmot eivät ole sympaattisia, esimerkiksi seurattaessa tarinaa moraalittoman päähenkilön näkökulmasta. Olennaista on, että silloinkin tapahtumat saavat merkityksensä suhteessa juuri päähenkilön, *keskushenkilön*, tavoitteisiin ja psykologiaan. *Elokuvan runousoppia* -teoksessa Janne Rosenvall kiteyttää saman näin:

Perinteinen draamakäsitys ja perinteinen kirjoittaminen sekä sen opetus ovat lähteneet oletuksesta, jonka mukaan tarina on henkilön matka onnesta onnettomuuteen tai onnettomuudesta onneen. Tapahtumat muodostavat mahdollisten, todennäköisten ja välttämättömien vaiheiden kautta lopputulokseen etenevän ketjun. Matkan varrella katsojan järki ja tunteet sitoutetaan fiktion maailmaan niin että katsoja pystyy samastumaan henkilöihin ja uskomaan tarinaan. (Rosenvall 2008, 154.)

Henry Bacon puhuu samoista lainalaisuuksista luonnehtiessaan kerrontaa, jossa ”--katsoja voi keskittyä päähenkilön ja hänen auttajiansa ja vastustajiansa psykologisen motivaation sekä niiden pohjalta syntyvien päämäärien ja edelleen toiminnan seuraamiseen. Valtavirtaelokuvassa oikeastaan kaikki rakentuu tämän ympärille.” (Bacon 1999, 75.)

Se teoria, joka klassisen draaman kirjoittamisen ympärille on muotoiltu, perustuu jo Aristoteleen *Runousopissa* esiteltyihin huomioihin kolmenäytöksisestä tarinasta, jännitteen luomisesta, henkilöhahmoista ja toiminnan suuntaa ohjaavista käännekohtista. Syd Field yksinkertaisti niiden pohjalta kolmen näytöksen mallinsa, joka sementoi käännekohtien ajoittamisen ja jopa näytösten pituudet tarkoiksi ideaaleiksi – ehdottomimmillaan esimerkiksi niin, että kaksituntisessa elokuvassa ensimmäisen käännekohtan tulisi tapahtua täsmälleen 27 minuutin kohdalla ensimmäisen ja toisen näytöksen taitteessa. Toki Field itsekin muistuttaa teoksissaan, että käytännössä minuutit eivät ratkaise, toimiiko käsikirjoitus. Kyseessä on paradigma, jonka pohjana on alun perin ollut huomio siitä, että menestyselokuvissa tietyt rakenteet toistuvat lajityypistä ja vuosikymmenestä riippumatta, yllättävän monissa tapauksissa ”kellontarkasti”.

Fieldin ideaalielokuvassa näytösten keskinäinen suhde on kokonaisuuden kestosta riippumatta vakio: ensimmäinen näytös 1/4, toinen näytös 2/4 ja kolmas näytös jälleen 1/4 (Field 1984, 27). Ensimmäinen näytös esittelee tarinan henkilöhahmot ja laittaa sekä pääjuonen että mahdolliset sivujuonet liikkeelle, ja sen lopussa tapahtuva käänne sysää keskushenkilön toimimaan tavoitteidensa puolesta. Toisessa näytöksessä konflikti kehittyy ja monimutkaistuu, ja paluu tarinan alkutilanteeseen käy ehdottomaksi. Toisen näytöksen lopussa tapahtuu jälleen olennainen käänne, joka on tavallaan sama kuin ensimmäisen näytöksen päättänyt: se johdattaa keskushenkilön toimintaan tavoitteidensa puolesta, mutta toiminnalla on nyt lopullisempi luonne. Kolmannessa näytöksessä tapahtumaketju seurataan vääjäämättömään kliimaksiinsa, tapahtumien tempon yleensä nopeutuessa, kunnes tarina ratkeaa.

Seikkailu- ja toimintaelokuviissa tämä rakenne on konkreettisimmillaan, sillä käänteet ilmenevät välittömästi suorana toimintana: *Kauhun kilometreissä* (*Duel*, USA 1971) ensimmäisen ja toisen näytöksen välinen käänne tapahtuu, kun rekka ensimmäisen kerran uhkaa päähenkilön henkeä. Toisen ja kolmannen näytöksen välisessä käänteessä päähenkilö muuttaa toimintansa suuntaa ja pakenemisen sijaan kääntyy kohtaamaan rekan kilpa-ajossa, joka ratkaisee tarinan. Draamaelokuvassa vastaava käänne ei välttämättä tarkoita toimintaa, vaan saattaa ilmetä vaikkapa hiljaisena hetkenä, jolloin henkilöhahmot ymmärtävät jotain olennaista tai tekevät päätöksen, joka myöhemmin ratkaisee tarinan.

Kun Fieldin malliin ja vastaaviin teorioihin syvennykseen käytännössä, draaman kirjoittamisen kautta, niiden ensi katsomalta ehkä jäykät ja yksiulotteiset säännöt paljastuvat varsin luonnollisiksi rakenteiksi, joiden pohja on enemmän sisäsyntyisessä tarinankerronnan traditiossa kuin teoreettisuudessa tai tehokkuusajattelussa. Tässä kirjoituksessani en pysähdy käsittelemään tarkemmin klassisen kerronnan perusteita, sillä sama tieto on haettavissa Fieldin, Paul Luceyn tai Jouko Aaltosen käsikirjoittamisoppaista tai vielä vaivattomammin internetistä. Omistan kuitenkin seuraavan alaosion tietyille oppaalle, Robert McKeen teokselle *Story*, jonka olen havainnut ylittämättömäksi suhteessa juuri käytännön kirjoittamiseen. McKeen lukuisista jäsennyksistä esittelen lyhyesti *arvojen* sekä *väittämän* käsitteet. Ne toimivat tässä esimerkkeinä siitä, miten säännönmukaisilla tavoilla draaman kirjoittamista voidaan analysoida ja järjestää. Myöhemmin sovellan niitä *Hyvään työhön* tarkoitukseni pohtia, kannattaako näitä ajattelun apukeinoja käyttää tukena sellaisenkin dramaturgian sisällä, johon niitä ei ole suunniteltu.

2.2 Kirjoittajan keinoja: arvot

Tarinan liike syntyy *positiivisten ja negatiivisten arvojen* välisestä heilurimaisesta vaihtelusta (McKee 1997). Dramaturgian sisällä arvo (*story value*) on se perimmäinen asia, mistä tarinassa tai yksittäisessä kohtauksessa on kyse, siis se, mikä keskushenkilön tai -henkilöiden elämässä on niin sanotusti vaakalaudalla ja vaatii ratkaisua. Se on ilmaistavissa yksinkertaisella sanaparilla, joka muodostuu kulloisenkin arvon positiivisesta ja negatiivisesta ilmentymästä. Selviytymistarinassa se voi olla niinkin ilmeinen kuin *elossa/kuollut*. Aviodraamassa samat polaarit voivat olla *rakkaus/viha*, tai vaikkapa *itsekunnioitus/halveksunta*. Urheilu- tai sotaelokuvaa

kannattelevat tietysti *voitto/tappio*, mutta syvemmällä tasolla tarinaa voi kuljettaa jokin henkilökohtaisempi, esimerkiksi *sovitus/häpeä*.

Tarinan jännite syntyy siis suhteessa kahteen vaihtoehtoon: Välillä tarinamme päähenkilö näyttää olevan matkalla kohti positiivista ratkaisua, mutta kohta vastavoimat kääntävät tilanteen edukseen ja negatiivinen lopputulos alkaakin vaikuttaa vääjäämättömältä. Sitten asetelma kääntyy taas, sillä sankarin toimet tuottavat tulosta ja palauttavat toivon onnellisesta lopusta. Tämä toivo tehdään jälleen ratkaisevalla hetkellä tyhjäksi, ja jokaisen käännöksen myötä panokset lisääntyvät ja epäonnistumisesta koituvat seuraukset muuttuvat kohtalokkaammiksi. Jokaisen kohtauksen tulisi vaikuttaa toiminnan suuntaan – toisin sanoen kohtauksen tulisi itsessään olla käänne. Mikäli kohtausta hallitseva arvo on kohtauksen päättyessä lataukseltaan sama kuin kohtauksen alussa, on syytä kysyä, onko kohtauksen sisällä tapahtunut mitään, mikä veisi tarinaa riittävällä voimalla eteenpäin.

Koko elokuvan ei tarvitse, eikä ole syytäkään, perustua yhden ja saman arvon varaan. Ne voivat muuttua vastoinkäymisten eskaloituessa tai "kasautua" toistensa päälle. David Mamet'n *Espanjalaisessa vangissa* (*The Spanish Prisoner*, USA 1997) päähenkilön ongelma ei elokuvan alkaessa ole elämän ja kuoleman kysymys, vaan kyse on rojalitirahoista, joiden saamisen hän haluaa varmistaa ennen kuin antaa potentiaalisesti tuottoisan keksintönsä suuren teknologiayrityksen käyttöön. Tarinan edetessä vaakalaudalle joutuukin ensin päähenkilön työpaikka ja sitten, kun hänet lavastetaan syylliseksi rikokseen, hänen vapautensa. Jokainen yritys ratkaista ongelma johtaa aiempaa suurempaan uhkaan ja toivottomampaan tilanteeseen, ja lopulta kamppailussa on kyse paitsi oman syyttömyyden todistamisesta myös henkensä säilyttämisestä. Elokuvan läpi kulkee siis alusta lähtien "ydinarvo", *oikeudenmukaisuus/vääryys*, jolle uudet esteet ja vaarat antavat käänne käänteeltä suuremman merkityksen. Kun kirjoittaja on perillä sekä kokonaisuuden ytimessä kulkevasta arvosta että yksittäisiä kohtauksia hallitsevista arvoista, hänen pitäisi pystyä välttämään epäolennaista ja teroittamaan toimintaa niin, että tarinan suunta pysyy selkeänä.

2.3 Väittämä

Siinä missä arvojen jäljittäminen auttaa hallitsemaan tarinan liikettä ja fokusta, toinen McKeen esittelemä käsite pureutuu syvemmälle sen merkityksiin. Tarinan *väittämän*,

tai suoremmin käännettynä *hallitsevan ajatuksen (controlling idea)* tarkoituksena on kertoa yhdessä virkkeessä, *miten* ja *miksi* tarinan hallitseva arvo on tarinan lopussa asettunut lopulliseen muotoonsa – positiiviseen, negatiiviseen tai joissain tapauksissa neutraaliin. Esimerkkinä vaikkapa *Likainen Harry (Dirty Harry, USA 1971)*, jossa vaakalaudalla oleva arvo on rikoselokuvalla tyypillisesti *oikeus/vääryys*. Elokuvan lopussa viranomaisia kiristänyt tappaja menettää henkensä, ja tarinan lopulliseksi arvoksi ratkeaa täten positiivinen *oikeus*. Tästä arvosta voidaan muodostaa väittämän ensimmäinen puolikas, se, miten arvo on elokuvan loppuratkaisun myötä muuttunut: ”oikeus voittaa.” Kokonaisen väittämän muotoilemiseksi on vielä selvitettävä miksi, siis minkä ansiosta, arvo on muuttunut. McKee tulkitsee, että *Likaisen Harryn* tapauksessa lain voiton varmistaa poliisi, joka on valmis käyttämään kovempia metodeja kuin vastustajansa. Väittäjä siis kuuluisi: ”oikeus voittaa, koska sankari turvautuu väkivaltaisempiin otteisiin kuin rikolliset.”

Väittämän ensimmäinen puolikas syntyy dramaattisesta arvosta (*value*), ja toisen puolikkaan kertoo vastaavasti *syy (cause)*. Yleinen ja mielestäni varsin oikea käsitys on, että kirjoittaja voi sanoa tuntevansa tarinansa vasta, kun hän kykenee erittelemään ja artikuloimaan siitä nämä kaksi asiaa – tavalla tai toisella, sillä olennaista ei ole termistö vaan sisältö. Kyseessä on onneksi taito, jota voi harjoitella paitsi omien käsikirjoitusideoidensa myös jo olemassa olevien tarinoiden äärellä. Monien rakastamieni elokuvien ihmiskuva on niin rikas ja yllättävä, että niiden pakottaminen yhteen virkkeeseen tuntuu melkein loukkaukselta tarinaa kohtaan. Klassisesti kerrotut elokuvat, moniulotteisimmatkin, ovat kuitenkin yleensä ytimeltään yksinkertaisia. *Rachel Getting Married (USA 2008)*: ”parantumisen alkaa, kun uskallamme kohdata menneisyytemme.” *Lola (Länsi-Saksa 1981)*: ”oikeus häviää, sillä rahan valta löytää keinot turmella oikeamielisenkin.” *Muiden elämä (Das Leben der Anderen, Saksa 2006)*: ”humaanius voittaa, sillä diktatuurissakin yksilön teoilla on merkitystä.”

Parhaimmillaan väittämän ja arvojen kaltaisista tekniikoista voi muodostua eräänlaisia mentaalaisia muistilistoja, joiden kanssa kirjoittaja käy keskeneräistä työtä läpi karsiessaan juonen rönsyjä tai täyttäessään siihen jääneitä aukkoja. Tämän matematiikan ympärille hänen pitäisi synnyttää eläviä henkilöihahmoja ja draaman kaari, joka säännönmukaisuudestaan huolimatta tuntuisi organisaaliselta. Suuri osa elokuvantekijöistä tähtää juuri tähän: että olisi luonut emotionaalisesti immersoivan, yleismaailmallisen ja mahdollisimman laajaa yleisöä ihastuttavan klassikon. Valtavirrassa toimivat tekijätkin päätyvät usein rikkomaan ainakin pikkutarkimpia

perinteisen kerronnan säännöistä, mutta kirjoittaminen tapahtuu silti aina suhteessa niihin. Ne ovat nollakohta, johon lopulta myös ”kerettiläiset”, klassista draamakäsitystä väistävät kerrontamuodot vertautuvat.

3 MERKITYSTEN DRAMATURGIA

3.1 Kohti merkitysten dramaturgiaa

Käsikirjoittamisen opetus keskittyy klassiseen draamaan nähdäkseni kahdesta syystä: Ensinnäkin aivan ehdoton valtaosa käsikirjoittajan työstä perustuu klassisen draaman periaatteiden soveltamiseen. Liikkuvan kuvan kanssa työskentelevistä lähinnä kokeellisen elokuvan ja videotaiteen tekijöiden ei tarvitse olla kotonaan tässä perinteessä. Toinen syy on se, että vain klassinen, motiivilähtöinen draama on purettavissa yleispäteviksi säännöiksi ja lainalaisuuksiksi. Heti, kun elokuvan tapahtumat eivät ankkuroidu keskushenkilön tai -henkilöiden motiiveihin, kerronnasta tulee käsikirjoittamisoppaiden näkökulmasta hallitsematonta maastoa. Robert Bressonin *Au hasard Balthazarin* (Ranska 1966) tai R.W. Fassbinderin *Kiinalaisen ruletin* (*Chinesisches Roulette*, Länsi-Saksa 1976) keinojen analysoiminen voi parhaimmillaan tuottaa hienoja taidefilosofisia oivalluksia, mutta käsikirjoittamisen opetuksessa niitä voidaan käsitellä enintään kurioositeetteina, yksilöllisinä esimerkkeinä ”toisin tekemisestä”. Niiden kerrontatapa jättää paljastamatta juuri sen, mikä on draaman tutkimisen ja opettamisen kannalta olennaista: henkilöhahmojen tahdon suunnan. Sen myötä johdonmukaisesti seurattavissa oleva kausaliteetti rikkoutuu ja väärrien tai ristiriitaisten tulkintojen mahdollisuus lisääntyy. Me katsomme henkilöitä, mutta emme katsele heidän mukanaan (Wood 2006, 39).

Kun kuitenkin on olemassa meitä käsikirjoittajaopiskelijoita, jotka huomaamme syystä tai toisesta tarvitsevämme myös klassisen draaman ulkopuolelle jääviä kertomisen keinoja, on kysyttävä: mille periaatteille, säännöille tai lainalaisuuksille meidän tulisi perustaa tällainen kirjoittaminen? On selvää, että teemme johdonmukaisia, poissulkevia valintoja siinä, mitä haluamme näyttää elokuvassamme ja miten järjestämme sen tapahtumat. Silloin, kun elokuva ei noudata klassisen kerronnan ohjeita, liikumme useimmiten jonkinlaisessa välitilassa. Tarinalla on päähenkilö tai useampia päähenkilöitä, joiden toiminta liikuttaa juonta eteenpäin, mutta elokuvaan on kirjoitettu myös kuvia ja tapahtumia, jotka eivät ole henkilöiden aiheuttamia tai yhteydessä näiden toimintaan. Elokuvan juoni voi myös rakenteellisesti muistuttaa

klassista kolmenäytöksistä draamaa siten, että näytösten rajat erottuvat merkittävien käännekohtien kautta – mutta jos olemme halunneet välttää henkilöidemme psykologisoimisen ja seurata ainoastaan näiden toimintaa ilman varmuutta sisäisistä motiiveista, merkittävällekin käännekohdalle voi olla mahdotonta määrittää esimerkiksi McKeen peräänkuuluttamaa positiivista tai negatiivista arvoa.

Kaikki elokuva, samastumiseen tai sen mahdottomuuteen puuttumatta, on tietysti ”merkitysten dramaturgiaa”. Katsomiskokemuksessa elokuva hahmottuu sen kautta, mitä sen konkreettinen sisältö merkitsee katsojalle. Siinä mielessä tämä jaotteluni on vain yksi vaihtoehtoinen tapa antaa *Hyvän työn* kirjoitustyötä kehystäneelle problematiikalle iskevä otsikko. Haluan kuitenkin pitää kiinni näistä käsitteistä, sillä niiden riippuvuussuhteiden pohtiminen on painottunut paitsi *Hyvän työn* myös kahden sen jälkeen kirjoittamani lyhytelokuvan työstämisessä. Kesti kauan oivaltaa, että tiettyjen ongelmallisiksi kokemieni henkilöhahmojen vika ei ollutkaan näiden uskottavuudessa tai yksityiskohtaisuudessa vaan omassa näkökulmassani. Tarina kaipasi henkilöhahmoilta vain toimintaa ja olemassaoloa, mutta epävarmuudessani olin alkanut kirjoittaa kohtauksia, joiden funktio oli psykologian selittämisessä.

Jaotteluni perustuu ajatukseen siitä, että prosessi, jossa katsoja vastaanottaa tietoa ja antaa sille merkityksen, toimii eri tavoilla riippuen periaatteesta, jonka varaan kerronta on rakentunut. Motiivikeskeinen dramaturgia *selittää jokaisen tapahtuman merkityksen etukäteen* katsojalle. Selittävänä tekijänä toimii luonnollisesti tarinan tai kohtauksen keskushenkilö: katsoja tietää, mitä tapahtumat merkitsevät tälle suhteessa tämän tavoitteisiin. Tapahtuma on ensin merkityksellinen henkilöahmolle ja vasta sitten katsojalle, sillä katsojaa ei kiinnosta tapahtuma itsessään vaan henkilöahmo. Se, mitä nyt nimitän merkitysten dramaturgiaksi, poistaa tästä ketjusta yhden linkin. Katsoja joutuu jokaisen tapahtuman kohdalla määrittämään oman suhteensa siihen, siis antamaan tapahtumalle merkityksen, sillä valmista odotushorisonttia ei ole. Muodostaessaan käsitystään tällaisesta askel askeleelta hahmottuvasta tarinasta katsojan odotus on ”*mitä nyt tapahtuu?*”, kun perinteistä draamakerrontaa seurattaessa se on pikemminkin ”*miten tälle henkilölle käy?*”.

Tällainen tarina vaatii katsojalta ehkä epätavallista katsomisen asentoa ja voi jäädä tunnevaikutukseltaan vajaaksi tai jopa käsittämättömäksi. Toisaalta se voi nostaa esiin kuvien ja tapahtumien symbolisen tason, korostaa katsomiskokemuksen reflektiivistä luonnetta ja toimia intertekstuaalisesti suhteessa muihin teoksiin. Eri taidemuodoista

puhuttaessa tällaisia ominaisuuksia tunnutaan liittävän useammin kuvataiteeseen tai teatteriin kuin elokuvaan. Mitä enemmän elokuvan kerronta painottaa tulkintaa ja välittelee motiiveja, kronologiaa ja kausaalisuutta, sitä enemmän se lähestyykin kokeellista elokuvaa.

3.2 *Valhe ja Seitsemäs manner*

Nicole Garcian *Valhetta (L'adversaire, Ranska 2002)* ja Michael Haneken *Seitsemättä mannerta (Der siebente Kontinent, Itävalta 1989)* yhdistää samansuuntainen sisältö: Edellisessä perheenisä surmaa vuosikymmeniä kestäneen kaksoiselämän seurauksena vaimonsa, lapsensa ja iäkkäät vanhempansa. Jälkimmäisessä keskiluokkainen ydinperhe tekee kollektiivisen itsemurhan. Tositapaukseen pohjaava *Valhe* rakentuu klassisen kertomuksen tavoin ja paljastaa päähenkilö Jean-Marcin tukalan tilanteen katsojalle elokuvan alussa. Henkisesti sairaan ihmisen psykologiaan on mahdotonta täysin eläytyä, mutta Jean-Marcin tahdon suunta, halu estää salaisuutensa paljastuminen, on selvä. Jännite perustuu tietoon siitä, että ympäristön epäilysten herättyä tapahtumaketju tuskin enää pysähtyy, ja että sen lopussa odottaa todennäköisesti tavalla tai toisella traaginen päätös. Elokuvan keskikohtaan sijoittuu yleisesti *point of no returniksi* nimitetty puolenvälin käänne: Jean-Marc jättää käyttämättä tilaisuutensa tunnustaa ja päättyy ensimmäiseen surmatyöhönsä, josta ei jää kiinni. Tämänkin jälkeen tarina noudattelee klassisen kerronnan mallia.

Seitsemäs manner seuraa päähenkilöiden elämää suurimman osan kestostaan niin, että heidän "projektinsa" tavoitetta ei paljasteta. Perheen elämää näennäisen juonettomasti seuraava tarina on jo pitkällä, kun arkipäiväisten tapahtumien keskeltä alkaa erottua matkavalmisteluihin viittaavia toimia. Tämän jälkeen ruutu-aikaa kuluu vielä puoli tuntia ennen kuin matka osoittautuu joukkoitsemurhaksi. Elokuvatutkija Robin Wood on kirjoittanut Haneken elokuvista näin:

Kyse ei ole pelkästään juonen seuraamisesta vaan myös päätöksenteosta, miten kuhunkin henkilöön pitäisi tarkalleen ottaen suhtautua, oikean ja väärän, toden ja valheen komplisoitujen nyanssien arvioimisesta, hienovireisistä päätöksistä sen suhteen, minkä kannan itse otamme moraalisesti monimutkaisissa kysymyksissä. --Hän näyttää, mitä henkilöt tekevät ja sanovat, mutta ei tuupi katsojia (esimerkiksi leikkauksen, kuvakulmien tai suggestiivisen musiikin keinoin) tekemään heistä minkäänlaisia päätöksiä. Meidän on itse vastattava arvostelustamme. (Wood 2006, 40.)

Seitsemännen mantereen alkupuolella jännite syntyy siitä, että katsoja haluaa ratkaista elokuvan esittämän arvoituksen. Hän seuraa tapahtumia tietäen, että mikä tahansa niistä voi laajentua tarinaa hallitsevaksi ristiriidaksi. (Voimakkaimmin tämä vaikutelma toteutuu kohtauksissa, joissa perheen tyttären kerrotaan hankkineen huomiota koulussa teeskentelemällä sokeaa. Juonen tasolla tällaiset tapahtumaketjut kuitenkin katkaistaan ennen kuin ne ehtivät mitenkään etualaistua.) Elokuvan edetessä jännitteen luo pala palalta aukeava mysteeri ja odotus tulevasta: ajatus perheestä, joka jättää porvarillisen elämänsä ja muuttaa toiselle puolelle maailmaa kertomatta kellekään aikeistaan, on kiehtovan anarkistinen. Viimeisen neljänneksen alkaessa tämän odotuksen korvaa tieto vääjäämättömästi lähestyvistä itsemurhista. Katsoja toivoo viimeiseen asti, että edes perheen tytär välttäisi kuoleman, mutta armottomalla tarkkuudella raportoitu toiminta enteilee muuta.

Hyvän työn suhteessa henkilöihämoihin ja rakenteeseen on paljon samaa kuin *Seitsemännessä mantereessa*. Ennen elokuvan kolmattatoista minuuttia on mahdotonta arvata ennalta, että graafikon työstä otettu lopputili johdattaa Veeran tv-ohjelman kilpailijaksi. Käännekohtat tapahtuvat usein kohtausten ulkopuolella niin, että vain käytännön seuraukset nähdään. Katsojalle ei kerrota, milloin henkilöihämojen päätökset ovat syntyneet, sillä valitun dramaturgian sisällä näillä tiedoilla ei ole merkitystä. Toisiin yksityiskohtiin, kuten Veeran lähes perusteettomalta vaikuttavan itseluottamuksen salaisuuteen, kerronta ei ota kantaa, koska niihin liittyvät kysymykset ovat kertovampia kuin mikään vastaus, jonka tarina voisi antaa. Niin kuin Haneken elokuvan perhe, Veera on realismin puitteissa oikeastaan mahdoton ilmiö: psykologia selittäisi hänen toimintansa mielenhäiriöllä, mutta tarina ei tunnu edes harkitsevan tällaista vaihtoehtoa. Vieraantuneisuus on luonnollinen tila, jota vasten normaali maailma näyttäytyy mielipuolisena.

3.3 *Hyvä työ* ja motiivit

Olisiko *Hyvän työn* voinut kirjoittaa niin, että se täyttäisi klassisen draaman määritelmän? Mitä sen tarinaan olisi tullut lisää tai mitä olisi jäänyt puuttumaan? Käytännössä kirjoittaja käy tällaista ajatusleikkiä aina klassisesta draamasta poiketessaan, sillä tutustuessaan henkilöihänsä ja tunnustellessaan tarinansa rakennetta hän on luultavasti liikkunut klassisen draaman alueella, motivaatioissa ja sisäisissä konflikteissa. Niistä on kuitenkin etäännyttävä, mikäli kirjoittaja haluaa tehdä tilaa henkilöihämojen ulkopuoliselle perspektiiville.

Hyvä työ rakentuu kahdesta juonilinjasta, Veeran ja Valton juonista, jotka yhdistyvät elokuvan lopussa. Ruutuajassa mitattuna pääpainon saa juoni, jossa seurataan Veeraa. Elokuvan alkupuolella käy ilmi, että hän on ottanut lopputilin työpaikastaan eikä aio ainakaan välittömästi etsiä uutta. Oikeastaan kaikki muu olennainen Veeraan liittyvä kerrotaan ”passiivisesti”: hänet esimerkiksi näytetään yksin kotonaan, joten voidaan olettaa, että hän asuu yksin, ja alun baarikohtaukset hahmottelevat hänet vuorotellen sekä sosiaalisena että syrjäänvetäytyvänä hahmona. Hänen haluttomuutensa paljastaa motiivejaan tai tulevaisuudensuunnitelmiaan edes ystävilleen tehdään toistuvasti selväksi, ja pian tämän jälkeen hänet nähdään viettämässä aikaa kotonaan täydellisen toimettomana – ei kuitenkaan onnellisena vaan jonkinlaisen apatian vallassa, tai, tulkinnasta riippuen, kuin jotain odottaen.

Veeran henkilöahmon hallitsevaksi ominaisuudeksi nousee läpäisemätön motiivittomuus, jolle katsoja ei voi olla antamatta jonkinlaista merkitystä. Samaan aikaan Valto esitellään niin ikään ensin suhteessa työhönsä ja sitten (ilmeisesti ainoaan) ihmissuhteeseensa: hän esittelee tyhjää asuntoa asiakkaalle ja kohtaa kotona isänsä vähättelevän katseen. Valto puhuu kiinteistövälittäjän työstä omistautuneesti ja sen vaatavuutta korostaen, mutta katsoja näkee hänet työssään kyllästyneenä, kerran jopa kesken päivän nukahtaneena. Kerronnan poimimien, itsessään neutraalien hetkien yhdistelmästä tuntuu nopeasti muodostuvan läpisurullinen kuva. Samaan aikaan sen näennäisesti kliinisessä näkökulmassa on arvioiva, jopa ilkeähkö sävy, joten kerronnan neutraaliutta voidaan myös epäillä.

Tässä vaiheessa tarinaa tiedämme useammankin tekijän, johon kirjoittaja voisi tarttua, mikäli tehtävänä olisi ”kääntää” elokuva klassisen draaman muotoon. Sekä Veera että Valto määrittyvät elämäntilanteidensa kautta varsin selkeästi: Veera luopuu turvallisesta työpaikastaan, ja Valton elämä katkeran isän kanssa on välittömästi arvioitavissa monotoniseksi ja epätydyttäväksi. Kummallakaan ei kuitenkaan ole tahdon suuntaa, tai olennaisemmin, katsojalle ei kerrota mikä se on. Jotta tarinat voisivat muodostaa oikeaoppisen draaman kaaren, Veeran ratkaisulle pitäisi luultavasti antaa jokin ylevämpi motiivi kuin yleisluonteinen työn vieroksuminen. Vastaavasti Valton tulisi jo elokuvan alkupuolella ottaa jokin askel kohti terveempää ja itsenäisempää elämää.

Veeran kohdalla draaman kaari voisi tarkoittaa sitä, että kun hän elokuvan alussa on hylkäämässä entisen elämänsä mukana myös ihmissuhteensa, tarinan edetessä hän

oivaltaisikin niiden tärkeyden ja yrittäisi sitten voittaa ystävänsä luottamuksen takaisin. Valtosta olisi mahdollista hahmotella sympaattinen antisankari, joka on sairasta isäänsä hoitaessaan menettänyt kontaktin ihmisiin ja painii nyt syyllisyyden kanssa yrittäessään päättää, laittaako isänsä vanhainkotiin vai jatkaa kuluttavassa kotihoitajan roolissaan. Toinen, henkilöahmolle uskollisempi vaihtoehto olisi unohtaa sympaattisuus ja rakentaa tarinan jännite voimakkaan ristiriidan varaan. Valtosta voisi piirtää kuvan miehenä, joka uskoo varauksetta kykyihinsä ja suunnittelee itselleen parempaa tulevaisuutta, mutta jonka itseluottamus ja suunnitelmat ovat aivan ilmeisesti vain patologista itsepetosta. Kumpikin variaatio mahdollistaisi aktiivisen henkilöahmon kirjoittamisen, sillä erolla, että jälkimmäinen vihjaa edellistä voimakkaammin tragedian suuntaan.

Todellisuudessa *Hyvän työn* tapahtumat jatkuvat näin: Valto nähdään nukahtaneena työkeikallaan, ja kännykkään tuleva puhelu herättää hänet. Leikataan kotiin, missä hän varsin yllättävästi kertoo isälleen saaneensa ylennyksen. Samaa hengenvetoon hän ilmoittaa varanneensa tälle paikan vanhainkodista. Tämä lähes vihamielisesti ilmaistu uutinen tekee Valtosta toki aktiivisen toimijan tarinassaan, mutta edelleen jää epäselväksi, millä tavalla päätös liittyy hänen suunnitelmiinsa ja mikä sen pohjimmainen motiivi on. Onko kyse kustosta, jonka katalyyttina toimii hetkellinen itseluottamuksen puuska, vai näkeekö Valto tämän ratkaisun vain muuttuneen elämäntilanteensa sanelemana välttämättömyytenä? Samalla tavalla selittämätöntä on Veeran aktiivisuus omassa tarinassaan, kun hän ratkaisee raha-ongelmansa ilmoittautumalla kilpailijaksi suosittuun televisio-ohjelmaan. Kun Veeralta karsintahaastattelussa kysytään, miksi hän on hakenut kilpailuun, hän vastaa tyynesti ottaneensa kuukausi sitten lopputilin ja tarvitsevansa nyt rahaa. Hän sanoo olevansa varma voitostaan siitäkin huolimatta, että ohjelmassa tulisi olemaan kaikkiaan kaksitoista kilpailijaa. Oravanpyörästä hyppäämiselleen hän ei vielä kukaan kerro syytä, vaan sanoo pitäneensä kyllä työstään graafikkona.

Vasta nyt, klassiseen kerrontaan nähden auttamattomasti liian myöhään, henkilöahmot ovat antaneet jotain konkreettista, johon katsoja voi tarttua. Samastumisen vaihtoehto on suljettu pois, mutta henkilöahmot määrittävät lopulta toimintansa kautta. Veera toistaa pakenemisen kuviota: ensin pois työpaikastaan, sitten voitonjuhlistaan ja lopulta maasta. Toisen ilmeisen jatkumon muodostaa hänen ystävyytensä Annaan. Valtoa taas määrittää apaattisuus. Hänen tahdostaan ja teoistaan riippumattomat tapahtumat ohjaavat hänen elämänsä, ja vain työ ja

television ohjelmavirta näyttävät pitävän hänet kiinni maailmassa. Kuljettamalla heidän juonilinjojaan rinnakkain elokuva pyrkii esittelemään kaksi erilaista selviytymisen tai jopa menestymisen strategiaa, joista kumpikaan ei johda onnellisuuteen.

Pessimististä viestiä alleviivaa se, että henkilöhahmot ovat elokuvan päättyessä samanlaisia kuin olivat sen alussa. Kaikella sisällöllä, joka syntyy välittömästi henkilöhahmoista ja näiden suhteista, on siis pohjimmiltaan sama lataus läpi elokuvan. Veeran ja Annan ystävyys esitellään positiivisena elementtinä, eikä se ole missään vaiheessa varsinaisesti uhattuna. Valton ja isän suhde esitellään negatiivisesti latautuneena, ja sen korjautumiselle ei anneta edes vihjeenomaista mahdollisuutta. Muutos ei ole heilurimaista vaan ilmenee vain aste-eroissa: viimeisissä kohtauksissa isän dementoituminen tekee jo valmiiksi vääristyneestä isä-poikasuhdesta lopullisesti mahdottoman, ja Veeran ja Annan yhteinen pakomatka sitoo heidät katsojan silmissä vielä aiempaakin ehdottomammin yhteen. Veeran ja Valton kohtaaminen, jota katsoja on saattanut odottaa koko elokuvan ajan, toteuttaa samaa suoraviivaisuutta: aiemmin nähdyn perusteella näitä kahta ihmistä ei yhdistä mikään, eikä heidän kohtaamisensa anna syytä ajatella toisin.

Edellä käsittelemäni kohdat vihjaavat, että vaikka *Hyvän työn* lähtötilanteen, maailman ja henkilöhahmojen pohjalta olisi mahdollista kirjoittaa dramaturgisesti konventionaalinen, motiivien kuljettama kertomus, siihen vaadittavien muutosten jälkeen sitä ei varmastikaan voisi kutsua samaksi elokuvaksi. Se, että kerronta on motiivien sijaan kiinnostunut vain henkilöhahmojen toiminnasta ja olemisesta, ei ilmeisestikään ole vain tyyllinen apparaatti tai seurausta tietyistä henkilöhahmojen piirteistä, vaan sen on liityttävä itse tarinan kysymyksenasetteluun. Tämä dramaturginen valinta määrittää, millä asenteella tarina ja sitä kautta koko elokuva suhtautuu maailmaan.

3.4 Poeettinen henkilöhahmo

Mitä johdonmukaisemmin kerronta pyrkii sivuuttamaan motiivit ja korostamaan ihmisen alisteista roolia maailmansa "koneistossa", sitä läpinäkyvämmiin henkilöhahmojen vertauskuvallinen luonne nousee esiin. *Hyvässä työssäkin* yksinkertaisin tapa suhtautua henkilöhahmoihin on katsoa heitä maailmankuvien, mentaliteettien tai aikansa hengen edustajina. He eivät niinkään kamppaile jonkin ratkaisemattoman ristiriidan kanssa, vaan heissä jokin ristiriita ruumiillistuu.

Filosofi Roland Barthesin ajatuksia soveltanut Dudley Andrews on esitellyt *poeettisen hahmon* käsitteen, joka kirjoittajan on syytä tiedostaa missä tahansa kerronnan perinteessä liikkeekin. Andrews erottaa kolme peruskategoriaa, joilla ihmishahmo on mielletävissä suhteessa ympäristöönsä (Bacon 1999, 187):

- 1) *teatterillinen: näyttelijä kuvauspaikalla*
- 2) *fiktionaalinen: henkilö diegeettisessä tilassa*
- 3) *poeettinen: (vertauskuvallinen) hahmo miljöössä*

Nämä kolme tasoa ovat aina läsnä elokuvassa, samanaikaisesti ja kerrontatavasta riippumatta, ja niiden huomiointi on katsojan omien preferenssien varassa. Ottamatta suurempia vapauksia voidaan kuitenkin olettaa, että se millä tavalla kerronta itse suhtautuu näihin tasoihin vaikuttaa myös katsojan vastaanottoon. Jos kerronta "laiminlyö" fiktionaalisen tason tehtävänsä, siis kieltäytyy antamasta katsojalle tietoa, joka syventäisi käsitystä henkilöahmosta, katsoja suuntaa isomman osan huomiostaan henkilöahmoa ympäröiviin elementteihin. Roy Anderssonin *Härlig är jorden* (Ruotsi 1989), *Toisen kerroksen lauluja* (Ruotsi 2000) tai *Sinä elävä* (Ruotsi 2008) ovat hyviä esimerkkejä elokuvasta, jossa henkilöahmot ovat ensimmäisestä kuvastaan lähtien enemmän maailmansa vankeja kuin aktiivisia toimijoita. Staattiset kuvat asemoivat heidät koteihinsa ja kaupunkinsa keskelle kuin kulissemiin, joiden odottaisi milloin tahansa romahtavan.

Anderssonin hermeettiseen kerrontatyylisiin verrattuna *Hyvä työ* liikkuu levottomammin erilaisten kerronnallisten konventioiden välillä. Se on silti varmasti velkaa Anderssonin elokuville tavassaan hahmottaa ihmiset osana ympäristöjään. Se, että katsoja redusoi Veeran ja Valton henkilöahmot stereotyypeiksi, tekijän intentioita kantaviksi "astioiksi", ei välttämättä tuhoa katselukokemusta vaan voi yllättäen toimia suurempana reittinä tarinan tematiikan äärelle.

3.5 Temaattiset arvot

Hyvässä työssä kahden juonilinjan rinnakkaisuudella on funktioita, jotka ylittävät juonien itsenäisen sisällön. Sama koskee melko varmasti kaikkia elokuvia, joiden tarina rakentuu useammasta enemmän tai vähemmän autonomisesta pääjuonesta. Kolmetuntisessa *Magnoliassa* (USA 1999) juonia on yhdeksän, ja jokaisen tapahtumat resonoiivat keskenään muodostaen moniulotteisen kokonaisuuden. *Hyvässä työssä* juonien paralleelisuus (molemmat käsittelevät työtä ja vieraantuneisuutta) ja toisaalta

kontrastisuus (esimerkiksi se, että Valton ratkaisuja ohjaa sattuma, mutta Veeran toiminta on määrätietoista) virittävät juonien välille kaksisuuntaisen jännitteen: Valton juonen tapahtumat vaikuttavat merkityksiin, joita katsoja antaa Veeran juonen sinänsä itsenäisille tapahtumille, ja päinvastoin.

Kun käsikirjoitusvaiheessa pohdimme kohtausten järjestystä, hahmotimme juonien välisiä kontrasteja sanapareilla, jotka kuvasivat kohtausten keskeisiä merkityksiä. Menetelmä oli sovellettu Robert McKeen "arvojen" ajatuksesta, jonka esittelin työni ensimmäisessä osastossa. Tämän kerronnan sisällä sopivampi otsikko voisi olla *temaattiset arvot*, sillä draaman, kamppailun, lisäksi niitä on jäljitettävä myös symboliikan ja miellelyhtymien alueelta, kaikesta elokuvan sisällöstä, joka rakentaa sen tematiikkaa mutta ei välttämättä selity henkilöhahmojen toiminnan kautta.

Yksi arvojen pari, joka virittyy läpi *Hyvän työn* koko keston, on vertauskuvallinen *vankeus/vapaus*. Tässä esimerkissä konkretisoituu heti se, miten nämä arvot eivät välttämättä palaudu henkilöhahmojen tietoiseen toimintaan: Valtohan ei pyri aktiivisesti ulos vankeudesta, ja Veeran projekti on enemmän merkityksen kuin vapauden etsimistä. Olennaista on, että elokuva kuitenkin ottaa heihin tällaisen näkökulman. Valton juonessa hänen ympäristönsä rajoittuu käytännössä kotiin ja työhön. Veeran liikkumavara on aivan erilainen: työpaikalta siirrytään ilman varoitusta baariin, kylpyhuoneesta televisioyhtiön haastattelutilaan ja edelleen metroon, minkä jälkeen hän onkin jo televisiossa. Ympäristöt vaihtuvat, ja Veeran asuntoa lukuun ottamatta niihin ei palata. Lopun avainkuvassa, jossa pääjuonet sulkeutuvat, Veera ja Anna jatkavat taksissa näkymättömiin, kun taas Valto istuu jähmettyneenä ikkunalasin takana. Jos arvoiksi irrotetaan *liike/pysähtyneisyys*, samanlainen kuljetus on havaittavissa.

Edelleen arvoiksi voitaisiin määrittää *vieraantuneisuus/kontakti*, ääripäinään kohtaukset, joista ensimmäisessä Valto katsoo televisiota isän yskimisen äänet taustanaan, toisessa Veera katkaisee Annan lohduttoman hetken tuomalla tälle kuohuviinilasillisen. Näin juonien välille hahmottuva kontrastisuus pyrkii johdattamaan katsojaa kohti tarinan syvätason kysymyksiä. Samaa arvojen rajankäyntiä tapahtuu kuitenkin myös juonien sisällä: Veeran tarinassa apatian täyttämät hetket, jotka vihjaavat pysähtymisestä, erottuvat erityisen jännitteisinä. Valton persoona taas alkaa todellisesti hahmottua vasta silloin, kun hän huoltoaseman pöydässä yrittää muusta toiminnastaan poiketen ottaa kontaktia Veeraan. Olennaisimmiksi koetut teemat

kannattaa ankkuroida tarinaan visuaalisesti sellaisina hetkinä, jolloin katsojan voi odottaa olevan valppaimmillaan. *Hyvän työn* avaa kuva Valton isästä, joka istuu tuolissaan hämärässä huoneessa, vankeuden ja pysähtyneisyyden konkretisoitumana.

3.6 Monitulkintaisuus ja väittämä

Klassisessa draamassa "mckeeläinen" väittämä rakentuu muutoksen kautta: jokin olosuhde tai henkilöhahmon sisäinen ominaisuus on peruuttamattomasti saanut tietyn arvon. *Hyvässä työssäkin* olosuhteissa tapahtuu tietysti muutoksia, vaikka henkilöhahmojen henkinen tila vaikuttaa staattiselta: tarinan lopussa Veera on ratkaissut rahahuolensa, ja Valto on jälleen hylännyt isänsä. Väittämää ei voi silti tyydyttävästi jäljittää näiden ratkaisujen pohjalta, sillä tarinasta puuttuu keskushenkilön määrittämä fyysinen tai moraalinen kehys. Ei ole sitä, joka yksiselitteisesti selviytyy eikä sitä, joka tuhoutuu. Ei voida sanoa, että oikeudenmukaisuus voittaa, sillä katsojan orientoitumisesta riippuen mikä tahansa tai ei mikään voi edustaa tarinassa oikeudenmukaisuutta. Niin epäilyttävältä ja mahdottomalta kuin se elokuvakoulutuksen kontekstissa kuulostaakin, *Hyvän työn* kaltaisissa elokuvissa väittämän määrittelemisen jätetään katsojan vastuulle. Kirjoittajan tehtävänä on hallita luomaansa monimerkityksellistä rakennelmaa niin, että vaikka katsojien käsitykset tarinan väittämästä eroaisivat, elokuvan ensisijainen viesti välittyy kuitenkin puhtaana eikä muutakaan sisältöä voi ymmärtää tekijöiden tavoitteisiin nähden päinvastaiseksi.

Ne *Hyvän työn* nähneet ihmiset, joiden tulkintoja olen päässyt kuulemaan, ovat useimmin ottaneet lähtökohdaksi Veeran ja Valton elämäntapojen ilmeisen kontrastisuuden. Tätä kuljetusta seuraamalla tarinalle voikin eritellä aivan pätevän lopputuleman, jossa keskiluokkaisen umpikujan rinnalle lavastetaan "luovan luokan" vapaus. (Valto istumassa yksin huoltoaseman lasin takana, ja samaan aikaan Veera ja Anna lähdössä hetken mielihoiteesta ulkomaille.) Toiset ovat nostaneet tarinan ytimeksi Veeran ja Annan ystävyys, joka erottuu positiivisena elementtinä elokuvaa muuten leimaavan ironisuuden keskellä. McKeen menetelmää soveltaen jälkimmäisestä johdettu väittämä voisi kuulua: "vain ystävyys on todellista, sillä kaikki muu maailmassa on apatian ja välineellistämisen tuhoamaa." Monitulkintaisessa tarinassa tämänkin tulkinnan voi tosin haastaa. Toimintansa perusteella Veera voisi olla romanttisesti rakastunut ystävänsä, jolloin lopun pakomatka olisikin vain keino saada Anna irti arkielämästään ja hetkeksi kokonaan itselleen. Tai sama ilman romanttista

ulottuvuutta: kuinka todellista ja tasapuolista ystävyys voi olla, kun Veeralla on suhteessa tällainen ylästatus?

Jos minut pakotettaisiin lukitsemaan *Hyvä työ* yhden väittämän sisään, lähtisin liikkeelle tästä: "vain spontaanit teot voivat auttaa meitä säilyttämään ihmisyytemme maailmassa, jonka pahoinvointi on ylittänyt kriittisen pisteen." Muistamme, että McKeen mallissa virkkeen alkuosa merkitsi tarinan arvoa, *value*. Tässä tapauksessa siihen päädytään seuraamalla aiemmin ehdottamaani vapauden ja vankeuden temaattista kuljetusta. Jälkimmäisen puoliskon eli syyn, *cause*, perustaksi nostan yllättäen kohtauksen, jossa Valto pysähtyy työmatkallaan kuuntelemaan tuuletuskanavasta kaikuvaa itkemistä. Tällä tapahtumalla, yhdistettynä Annan samansisältöiseen kertomukseen, oli käsikirjoitusvaiheessa selkeä merkitys: yhteiskunnan pahoinvointi on saavuttanut kriittisen pisteen ja ruumiillistuu nyt kaupungin huomaamattomista epätiloista tihkuvaksi itkuksi, jonka vain tietyt ihmiset kuulevat. Koska tarina kieltäytyy antamasta psykologista syytä Veeran spontaaneille teoille tai Valton apaattisuudelle, sitä on etsittävä henkilöhahmojen ulkopuolelta. Veera pakenee, koska tarinan maailma *pakottaa* hänet pakenemaan – se on hänen funktionsa tässä jäykässä kehyksessä. Valto menettää ihmisyytensä, koska niin ihmisille tässä tarinamaailmassa käy.

Hyviä esimerkkejä elokuvasta, jossa monitulkintaisuus estää pitävän väittämän muodostamisen, voisivat olla Gus Van Santin *Elephant* (USA 2003), Alain Resnais'n ja Alain Robbe-Grillet'n *Viime vuonna Marienbadissa* (*L'année dernière à Marienbad*, Ranska 1961), Claire Denisin *35 rhums* (Ranska 2008), Andrei Tarkovskin *Peili* (*Zerkalo*, Neuvostoliitto 1975) tai Wong Kar-Wain *In the Mood for Love* (*Fa yeing nin wa*, Hong Kong/Ranska 2000). Kaikki käsittelevät kyllä voimakkaasti tiettyjä ilmiöitä – *Elephant* väkivaltaa, jolle ei löydy yhtä selittävää syytä, *Marienbad* identiteetin häilyvyyttä, *35 rhums* vanhemmuutta, *Peili* muistia ja mielikuvitusta, *In the Mood for Love* kätkeytyjä tunteita – , mutta niissä ei kerta kaikkiaan ole hahmotettavissa sellaisia syiden ja seurausten suhteita, jotka tekisivät yhdestä väittämästä muita todennäköisemmän.

Toisissa tapauksissa tarinan sisältö ja keinot viittaavat niin selkeään moraaliseen kannanottoon, että sen kautta voidaan ehdottaa vähintäänkin vaihtoehtoisia, saman suuntaisia väittämiä. Fassbinderin sulkeutuneimmatkin työt sallivat tämän, koska viimeistään materiaaliin tarttunut poliittinen näkökulma tarjoaa riittävän viitekehyksen.

Hanecken arkkitehtonisen tarkkojen elokuvien kohdalla tämä on vieläkin helpompaa, sillä monitulkintaisista elementeistään huolimatta ne toimivat kokonaisuudessaan moraaliteetteina. *Hyvälle työllekin* voi halutessaan hahmottaa väittämän, koska tarina antaa arvoitusten vastapainoksi myös yksinkertaisia, jopa banaaleja painotuksia: ”työ ei määritä ihmisarvoa”, ”ystävyyden on tärkeää”, ”televisioviihde passivoi ja valehtelee”, ”perheenjäsenen pettäminen on anteeksiantamatonta”. Elokuva olisi luultavasti hyötynyt viileämmästä näkökulmasta, jolloin se ei olisi niin ilmeisesti yrittänyt olla yhteiskunnallinen kommentti vaan enemmän henkilöahmojensa tarina.

4 DRAMATURGIA JA TYYLI

4.1 Tyylikeskeinen elokuva

Sen, miten *Hyvä työ* suhtautuu motiiveihin, eli miltä etäisyydeltä se seuraa henkilöahmojaan, voi elokuvaa katsoessa sanoa varmuudella vasta kun sitä on kulunut jo hyvän aikaa. Sen alkaessa katsoja voi siis luulla seuraavansa tarinaa, jossa hänen toivotaan samastuvan keskeisiin henkilöahmoihin ja joka myös esittelee nämä niin, että samastuminen on mahdollista. Käytännössä hän ei kuitenkaan sanottavasti ylläty siinä vaiheessa, kun kerronnan luonne alkaa ensimmäisten kohtausten jälkeen hahmottua. Tämä kokonaisuuteen sopivien odotusten virittäminen liittyy tyyliin, jolla elokuva on paitsi kerrottu myös kuvattu. Bacon kiteyttää tyylin ulottuvuuden näin:

Kontrastina valtavirtaelokuvaan tyylikeskeisessä kerronnassa tapa miten tarina kerrotaan ja ylipäättään tyyllilliset keinot hallitsevat siinä määrin, että niistä muodostuu oma autonominen tasonsa suhteessa tarinaan. Tämä ei sulje pois ihmiselämään liittyviä kysymyksiä, vaan saattaa johdattaa pohtimaan niitä ja kokemaan ne hieman abstraktimmalla tasolla kuin katsojan samastumiseen perustuvassa kerronnassa. (Bacon 1999, 67.)

Sidney Lumet oli sitä mieltä, että tyyli on väärinkäytetyin sana maailmassa heti ”rakkauden” jälkeen (Lumet 1995, 64). Tyyli ei tarkoita vain teknisen toteuttamisen päätöksiä ja muotokieltä. Sen on oltava suoraa seurausta tarinan tarkoituksesta, eli siitä, miksi tarina on kirjoitettu ja mihin se pyrkii.

Palataan aiemmin käsittelemiini esimerkkeihin. *Valhe* haluaa kertoa sairaan ihmisen matkasta kohti käsittämättömiä veritekoja niin, että katsoja sitoutuu tarinaan emotionaalisesti vaikka ei kykenekään ymmärtämään päähenkilön psykologiaa. Elokuva käyttää hyväkseen kaikkia niitä tyyllillisiä konventioita, jotka suuri yleisö on tottunut

yhdistämään yksiselitteiseen, ”turvalliseen” draamakerrontaan. Tapahtumat järjestyvät keskittyneeksi ja aukottomaksi juoneksi, kuvailmaisuus ei vedä huomiota puoleensa, ja elokuvaa varten sävelletty musiikki rytmittää kerrontaa antaen katsojalle aikaa prosessoida näkemäänsä. Tällä tavalla elokuva pyrkii tasapainottamaan rankkaa sisältöään ja siten toteuttamaan tarinan tarkoituksen. *Seitsemännen mantereen* sisällössä ei ensi alkuun ole mitään rankkaa, mutta elokuva tekee sekä dramaturgiansa että toteutuksensa kautta kaikkensa saadakseen katsojan tuntemaan olonsa epämukavaksi. Se haluaa laajentaa tarinansa häiritsevän tematiikan myös keinoihinsa, siis osaksi katsomiskokemusta. Osana kokonaisuutta yksityiskohdilla on merkityksiä ja funktioita, joita niillä ei muutoin eikä varsinkaan todellisessa elämässä välttämättä ole (Bacon 1999, 22).

Tyylikeskeisen elokuvan määritelmä ei istu yksi yhteen sen kanssa, mitä olen tässä työssä nimittänyt merkitysten dramaturgiaksi. Onhan mahdollista, että elokuva, jossa tyylliset valinnat etualaistuvat, on kuitenkin kirjoitettu motiivilähtöisesti. Fassbinderin *Lola* on ironisesta loppuratkaisustaan huolimatta hyvinkin klassinen intohimotarina, jossa katsoja voi samastua keskushenkilöön. Se on kuitenkin toteutettu teatraalisella, hypervisuaalisella tyyllillä, joka tekee elokuvasta samanaikaisesti metaelokuvan. Siis: motiivilähtöinen tarina mutta tyylikeskeinen lopputulos. Saman tekijän *Kiinalainen ruletti* taas hylkää täysin samastumisen ja motiivit. Henkilöhahmot ovat tunnekylmiä karikatyyreja, joita mutkikas kuvasuunnitelma järjestelee erilaisiksi metaforisiksi asetelmiksi.

4.2 Kuvakerronta

Tyylistä puhuttaessa on usein vaikeaa irrottaa käsikirjoittamista ja kuvasuunnittelua toisistaan. Koulusurmista kertovassa *Elephantissa* usean keskeisen kohtauksen sisältö on se, että henkilöhahmo kävelee koulun käytävällä kohti määränpäättä, jota katsoja ei tiedä. Kohtauksia kirjoittaessaan ohjaaja on tiennyt, että ne tullaan kuvaamaan tietyllä tavalla, joka tuo tapahtumaan vähintään kaksi merkityksellistä tasoa. Pitkät kamera-ajot lähes autioita käytäviä pitkin, yhdistettynä valon käyttöön ja koulun ambienssia hienovaraisesti muuntelemaan ääni-ilmaisuun, tekevät henkilöistä eteerisiä, kuin aaveita. He ovat kuolleita, mutta eivät itse vielä tiedä sitä. Toiseksi huomio kiinnittyy siihen, miten nämä näyttelijöiden selän takaa kuvatut kamera-ajot muistuttavat ns. *first-person* -ammuskelupelien ruutunäkymää. Tällainen kuvan ja tekstin synteesi on mielestäni tyylikeskeistä elokuvaa hienoimmillaan. Se on myös puhdasta merkitysten

elokuva: katsoja näkee vain henkilöhahmojen olemuksen tietämättä näiden tavoitteista oikeastaan mitään.

Yleisesti kuvakerronnan tulisi tukea tarinan tematiikkaa ja rakentaa sen maailmaa ottamalla jonkin näkökulman siihen, miten henkilöhahmot tähän maailmaansa sijoittuvat. *Hyvässä työssä* ihmisiä kuvataan toistuvasti etäältä ns. yhdeksänkymmenen asteen kuvassa, joka korostaa asetelmien kaksiulotteisuutta ja ihmisten suhdetta ympäristöönsä. (Nimitys tulee siitä, että kamera on taustaan, esimerkiksi seinään, nähden suorakulmassa ja osoittaa siis suoraan seinää kohti.) Toinen, implisiittisempi keino ympäristön "aktivoimiseen" liittyy pitkiin lähikuviin, joissa suljimme toimintaan kuuluvia elementtejä ulos näköpiiristä, vain kuvan ulkopuolelta kuuluviksi äänilähteiksi. Yllättäen se, mitä ei nähdä, vaatii häiritsevää huomiota osakseen. Tämä luo osaltaan tunnetta siitä, ettei henkilöhahmojen olemusta määrää juonen liike vaan ympäröivä maailma kokonaisuudessaan, sekin, mitä kuva-ala tai ruutu-aika ei näytä.

Elokuvan näkökulma rakentuu siis paitsi konkreettisesta toiminnasta – tapahtumien, puheen ja näkyjen merkityksellisistä yhdistelmistä – myös siitä, millä tavalla näitä ilmiöitä kuvataan. Edellä olen todennut, että kirjoittajan ensimmäinen kohtalon paikka on määritellä kerrontansa toteuttama *etäisyys* henkilöhahmoihin. Sattumoisin myös kuvakerrontaa purettaessa etäisyydet ovat niitä parametreja, jotka ensimmäiseksi kuvasuunnitteluvaiheessa antavat muodon elokuvalle. Suurin osa elokuvista kuvataan ja kerrotaan vakiintuneella "kattamisen" periaatteella, niin, että laajat kuvat orientoivat katsojan miljööseen ja lähikuvat varmistavat niin puheen kuin mimiikankin luontevan seuraamisen. Mitä säännönmukaisemmin tämä toteutuu, sitä näkymättömämpää ja tv-sarjamaisempaa kuvakerronta yleensä on. *Hyvän työn* keskustelukohtauksista vain kolme tärkeintä on kerrottu tyyppillisellä vastakuvaleikkauksella, jossa ns. *over-the-shoulder* -puolilähikuvat vuorottelevat mukailen keskustelun rytmiä.

Kuvakerronnallista strategiaa luodessa päätimme siis ensimmäiseksi, milloin haluamme olla henkilöhahmoista etäällä, milloin lähellä. Usein teimme vain sen, mikä oli ehdottomasti olennaista: Kun Valto puhuu isänsä kanssa puhelimesta, keskustelun alku kerrotaan hyvin laajalla kuvalla, joka eksplisiittisellä tasolla kertoo sen, että Valto on muuttamassa ja implisiittisesti sen, ettei mikään hänen elämässään ole muuttunut. (Edellisen kertoo tyhjä tila ja pahvilaatikot, jälkimmäiseen vihjaa kuvan pysähtyneisyys, televisioruudun kolkko valo sekä sommittelu, joka edelleen alistaa Valton osaksi "lavasteita".) Keskustelun loppu kerrotaan tiukassa puolilähikuvassa, jossa mikään ei

vie huomiota näyttelijän eleiltä ja ilmeiltä. Kun kuvat ovat pitkiä ja leikkauksessa etäisyyksien välinen ero on näin suuri, kuvien merkitykset korostuvat – laajan kuvan vertauskuvallisuus, tiiviin kuvan psykologisuus. Muuta ei tarvita.

Toisissa tapauksissa teimme vielä paljon olennaisen lisäksi. Kun Anna kertoo Veeralle tuuletusputkesta kuulemastaan mystisestä itkusta, suunnittelimme monologin alle monimutkaisen kuljetuksen, jossa ajallinen jatkuvuus häiriintyy ja kameran näkökulma vaihtelee odottamatta taksin sisä- ja ulkotilan välillä. Halusin siirtymään kaiketi yöllistä urbaania tunnelmaa, ja ajattelin myös, että ajallisen orientaation rikkominen tukisi Annan kertomuksen oudohkoa sisältöä. On aina kaunista, kun näyttelijää kuvataan läpi auton ikkunan, johon kaupungin valomainokset heijastuvat. Kokonaisuutena sekvenssi on kuitenkin elokuvan epäonnistuneimpia.

Käsikirjoituksen ja tavoittelemamme näkökulman pohjalta olisimme voineet lähteä rakentamaan tiukan formalistista elokuvaa, jossa kaikki sisältö pakotettaisiin saman visuaalisen periaatteen alle. Arvasimme kuitenkin, että kuvattaessa 30-minuuttista elokuvaa tiiviillä aikataululla joutuisimme tekemään kompromisseja, ja silloin hirvittävän tiukka tyyli kostautuisi niin, että valmiissa kokonaisuudessa vähänkin tyylistä poikkeavat kuvat pistäisivät silmään. Dogmaattisuuden sijaan pyrimmekin olemaan sopivassa suhteessa epäjohdonmukaisia. Emme esimerkiksi vetäneet selkeää linjaa sille, millaiset kuvat kuvattaisiin käsivaralta, millaiset jalustalta. Välillä nämä ratkaisut tehtiin liiankin vähällä pohdinnalla. ”Suhdeluvut” olivat silti kohdallaan, mikään tyyllinen seikka ei tuntunut hallitsevan elokuvaa perusteettomasti tai erottuvan muista valinnoista liikaa poikkeavana.

Osa ratkaisuista liittyi myös metatason tavoitteisiin. Ne pyrkivät aktivoimaan katsojan ja kuvan välisen yhteyden muistuttamalla katsojaa kuvan keinotekoisuudesta. Edellä mainitsemani asetelmalliset, staattiset yhdeksänkymmenen asteen kuvat saavat aikaan tämän vaikutelman, sillä niiden sommittelu on kohtausten sisältöön nähden liian dekoratiivista, ikään kuin perusteetonta. Myös leikkausratkaisut nousevat tässä isoon rooliin. Jos kuva leikataan poikki toimintaan nähden liian aikaisin tai kuvaa jatketaan pitkään sen jälkeen kun toiminta on päättynyt, katsoja joutuu tahtomattaankin huomioimaan elokuvan ulkotarinallisen kertovan tahon. Montaasijaksossa, josta puhun enemmän seuraavassa, kamera liikkuu lopulta täysin itsenäisenä ”olentona”, irrallaan Veeran toiminnasta. Jaksossa on myös leikkaus, jossa Veera nähdään samanaikaisesti kahdessa eri paikassa. Tämä siirtymä tietysti signifioi ajan kulumista ja ajantajun

hämärtymistä, mutta oikeastaan sillä haluttiin vain laajentaa elokuvan tyyllisten keinojen palettia. Katsojaa yritettiin hieman keinotekoisestikin muistuttaa siitä, että tässä kerronnassa myös kuva, ei vain narraatio, saattaa kantaa tärkeiksi tarkoitettuja viestejä.

4.3 Äänikerronnasta

Hyvän työn käsikirjoitusvaiheessa määriteltiin tarkasti myös ääni-ilmaisun rajat. Dramaturgian periaatteista johtaen kaikenlainen musiikin keinoin tapahtuva ”tunnevedätys” olisi kiellettyä. Ainoastaan montasijaksossa, joka kuvaa tyhjää ajanjaksoa ennen Veeran ilmoittautumista tv-ohjelmaan, soisi ei-diegeettisenä musiikkina kappale, joka valittiin jo ideointivaiheessa. Ratkaisu liittyi rytmitykseen, jolla tarinan toiseen näytökseen haluttiin saada erilaista liikettä kuin elokuvan alkuun. Montasijakso, joka poikkesi periaatteiltaan elokuvan muusta kerronnasta, irrotettiin tällä tavalla vielä läpinäkyvämmiin ympäristöstään, siitä tehtiin ikään kuin oma musiikkinumeronsa. Tässä jaksossa ääni myös manipuloi aikaa: kylpyhuoneesta kantautuva veden kohina jatkuu taustalla niin kuin kohtaukset tapahtuisivat kaikki muutaman minuutin sisällä, mutta samalla Veeran vaatetus sekä muuttuvat vuorokaudenajat kertovat, että aikajänne on pidempi.

Kuva- ja äänikerronnassa kuva dominoi aina ääntä, mutta toisaalta ääni hyökkää tarvittaessa tehokkaasti muun ilmaisun läpi. Pyrimme tutkimaan naturalistisen äänimaailman mahdollisuuksia kiinnittämällä huomiota tilojen ambienssien ”orkestraatioon” ja tunnelmanvaihdoksiin. Yhdessä erityisen onnistuneessa kohtauksessa havainnollistuu se, miten halusimme yhdistää kuvan ja äänen niin, että niistä syntyisi itsenäisiä, tematiikkaa tukevia lisämerkityksiä. Kun Anna elokuvan loppupuolella kuuntelee vastaajaviestinsä ja jää seisomaan lamaantuneena keskelle huonetta, ääniraidan täyttää Veeran toiminnasta syntyvä meteli, läpitunkeva rikkoutuvien lasien ääni. Astioiden hajottamista ja hävittämistä seurataan kyseisen kuvan ympärilläkin niin huolellisesti, että eleen symbolisuus tuskin menee katsojalta ohi. (Toinen asia on, merkitseekö se katsojalle mitään. Tämä prosessi, sen jälkeen kun viestin välittämiseksi on tehty kaikki mahdollinen, on tietenkin tekijältä suljettu.)

Yhdessä tapauksessa päädyimme rikkomaan naturalistisuuden periaatettamme jälkityövaiheessa. Jazzmusiikki, jonka isä elokuvan lopussa kuulee vanhainkodin tuuletusputkesta, oli suunniteltu vain tähän diegeettiseen tarkoitukseen, tarkoittaen,

että sillä on kuvassa tarinan todellisuuteen sijoittuva lähteensä. Venytimme kappaleen kuitenkin alkamaan jo edellisen kohtauksen alussa, jolloin se antoi kuumailmapallojen nousua esittävälle kuvalle selkeämmin loppuhäivytyksen luonteen. Tämä oli juuri sitä tunnevedättämistä, jota halusimme välttää, mutta oli myönnettävä, että musiikki istui kuvaan hienosti. Koska olimme käyttäneet ei-diegeettistä musiikkia jo montaasijakson yhteydessä, emme myöskään voineet vedota mihinkään dogmiin, jota meidän pitäisi noudattaa. Jos tämä pitkä, jo valmiiksi muusta kerronnasta irrallinen kuva olisi jätetty mykäksi, päätöstä olisi ollut myöhemmin vaikea perustella muuten kuin silkkana härkäpäisyytenä. Olisimme käyttäneet elokuvantekijän valtaamme katsojan yli viemällä tältä mahdollisuuden reflektoida edellisiä kohtauksia, tarinan loppuratkaisua.

5 TEKIJYYS

5.1 Itsetarkoituksellinen omaperäisyys

Mitä mahdollisia etuja on sillä, että psykologian merkitystä on *Hyvässä työssä* haluttu vähentää ja monitulkintaisuutta pyritty korostamaan? Kun elokuva klassisen kerronnan näkökulmasta mitä ilmeisimmin tuottaa katsojalle pettymyksen kieltäessään tältä pääsyn henkilöhahmojen ihon alle, mitä se antaa samastumisen ja selkeän kausaliteetin tilalle? Käsikirjoittaja ja dramaturgi Pekko Pesonen kirjoittaa kolumnissaan *Itsetarkoituksellinen omaperäisyys* siitä, miten elokuvantekijät tuntuvat toisinaan perustelevan ratkaisujaan jonkinlaisesta vastapositiosta suhteessa klassiseen draamaan. Onkin huolestuttavaa, jos syyt valintojen takana liittyvät enemmän jonkin vakiintuneen tavan itsetarkoitukselliseen vastustamiseen kuin siihen, että kirjoittaja olisi nähnyt oman ratkaisunsa ainoana keinona tavoittaa tietyn ilmiön tai kysymyksen perimmäinen luonne. Pesonen avaa ajatustaan esimerkin avulla: eräässä haastattelussa *The Wrestler* (USA, 2008) -elokuvan käsikirjoittaja Robert D. Siegel vastasi tarinan loppuratkaisua koskevaan kysymykseen, että ”jos elokuva olisi loppunut niin, että rakkaus pelastaa lopulta päähenkilön tuholta, se olisi ollut paska ja kliseinen Hollywood–loppu, joka ei olisi mennyt edes läpi ohjaajalle” (Pesonen 2010).

Siegelin heitosta voi tosiaan saada sen kuvan, ettei hän ole perustanut ratkaisuaan tarinansa maailmankuvaan vaan ulkoisiin tekijöihin ja trendiin. Luulen kuitenkin, että Pesonen on tässä huomiossaan jäänyt enemmän kiinni Siegelin laiskaan itseilmaisuuksiin kuin todella paljastanut jonkinlaisen itsetietoisien, art house -elokuvaa yleisesti vaivaavan tendenssin. Pesonen unohtaa, että koska elokuvaopetus ja -keskustelu

rajautuu niin hallitsevasti psykologisoivan, motiivikeskeisen draaman problematiikkaan, valtaviiran ulkopuolella operoivalla kirjoittajalla ei aina ole mahdollisuutta sanallistaa pyrkimyksiään muuten kuin suhteessa siihen – siis kertomalla siitä, mistä hänen käsikirjoituksessaan *ei* ole kyse. Todempi, puhtaasti omista lähtökohdistaan käsin puhuva perustelu veisi yksinkertaisesti liikaa aikaa keskellä tätä yksiselitteisyyteen ja yleispätevyyteen tottunutta diskurssia.

Väitän siis, että kirjoittaja, jolla on työn alla perinteiseen samastuttamiseen perustuva kolmenäytöksinen tarina, voi tarvittaessa sanallistaa kerrontansa keinot (ja usein myös sen kaiken sisällön) vaivattomasti, sillä hän on opetellut nuo keinot tietyn teoreettis-praktisen kehyksen sisällä. Kaikelle sille, mitä kirjoittaja tekee tämän kehyksen ulkopuolella, hänen on muotoiltava oma teoriansa. Jotkut kirjoittajat ottavat kyseisen ”ulkoelokuvallisen” tehtävänsä vakavasti ja käyttävät aikaa paitsi käsikirjoitustensa hiomiseen myös huomioidensa ja tavoitteidensa artikuloimiseen kirjallisessa tai vähintään suullisessa muodossa. Toisaalta historia tuntee myös tekijöitä, jotka ovat jättäneet tämän tehtävän elokuvatutkijoille.

Hyvän työn kohdalla prosessi, joka alkoi tiettyjen draamakerronnan mekanismien intuitiivisena kyseenalaistamisena, on saanut haudantakaista tukea Pier Paolo Pasolinin, Robert Bressonin ja Andrei Tarkovskin kirjoituksista. Vielä näitäkin hyödyllisemmiksi ovat osoittautuneet elokuvatutkijoiden ja filosofien kirjoittamat esseet ja artikkelit. Carl-Johan Malmbergin ajatuksen Bressonin henkilöahmoista voisi sellaisenaan irrottaa *Hyvän työn* periaatteeksi:

Bressonin tuotanto voidaan kokonaisuudessaan ymmärtää arvosteluksi psykologista näkökulmaa kohtaan, joka pohjimmiltaan nähdään ihmisarvolle sopimattomaksi. Psykologisoimalla jatkuvasti ihmistä ja hänen tekojaan suljetaan pois toisaalta moraalinen pohdiskelu (moraali korvataan erilaisten psyykkisten lainomaisuuksien toteamisella) ja toisaalta – ja tämä on paljon tärkeämpää – suljetaan ihmisestä pois ulottuvuus, joka ylittää tosiasiallisen ja annetun, ulottuvuus joka merkitsee että ihminen jatkuvasti luo ja muokkaa itseään toimintansa avulla. (Malmberg 1985, 112.)

Palatakseni osion alussa esittämiini kysymyksiin: kerronnan konventioiden rikkomisesta ei ole mitään sellaista etua, jonka voisin tämän kirjoituksen puitteissa eristää ja nimetä. Se, saavatko epäkonventionaaliset ratkaisut elokuvan toimimaan yllättävillä, merkityksellisillä tasoilla, riippuu siitä, miten valitut keinot istuvat yhteen sekä tarinan tematiikan että sen näkökulman kanssa. Tämä on *tekijyyttä*, jonka voi halutessaan ymmärtää ”ammatti-identiteettinä”: onnistumisista, virheistä ja vaikutteista kasvavaa näkemystä, johon ratkaisumme viime kädessä perustuvat. Jos keinojen ja kysymysten

yhdistelmästä ei synny kiinnostavaa synteesiä, tuloksena on epäilemättä juuri sitä itsetarkoituksellisuuden tuntua, josta Pesonen varoittaa kolumnissaan.

5.2 *Hyvä työ* ja olemassaolon ongelma

Hyvä työ on barokkinen, keskittymishäiriöinen *smörgåsbord*, jonka sisältöä minimalistinen tyyli yrittää pitää hallinnassa. Siihen on kirjoitettu kohtauksia ja kuvia, jotka ovat peräisin unista: tuuletuskanavista kuuluvat äänet ja auto, joka kiertää kehää televisiossa. Kirjoittamisprosessin loppuvaiheessa emme enää muistaneet, minkä funktion kautta Annan henkilöahmo alkoi nousta aiottua merkittävämmäksi, tai missä vaiheessa kuumailmapallojen finaalinumero oli liitetty suunnitelmiin. Joskus pelkkä materiaalin paljous voikin selittää sen, miksi henkilöahmoiin on kerronnassa otettu emotionaalista etäisyyttä. Kaleidoskooppimaisesti levittäytyvä kertomus saattaa käyttää henkilöahmojaan vain illustraationa. *Hyvän työn* tapauksessa tämäkään ei riitä näkökulman selitykseksi, sillä koko tarina on käytännössä syntynyt Veeran henkilöahmoa seuraillen. Varmasti muut elementit olisivat tehneet tilaa keskushenkilön motivaatioille, jos sellainen olisi tuntunut meistä aiheelliselta.

On kysyttävä uudelleen: miksi kirjoittaa motiivittomia henkilöahmoja? Fassbinderille ongelma ei ainakaan sanallistettuna ollut kovin monimutkainen. Vihaisten ja vaikeaselkoisiksi arvioitujen elokuvien jälkeen hän kirjoitti television prime time -ohjelmapaikalle perhesarjan *Kahdeksan tuntia ei ole päivä* (*Acht Stunden sind kein Tag*, Länsi-Saksa 1973), jonka henkilöahmot olivat läpeensä samastuttavia ja kerronta tyyliältään lähes näkymätöntä. Haastattelussa hän avasi taiteellista periaatettaan näin: ”Kirjoittamani elokuvat ja näytelmät on tarkoitettu intellektuelleille. Heille voi hyvinkin olla pessimistinen ja antaa elokuvan päättyä ilman toiveita, sillä intellektuellin on aina mahdollista käynnistää ajatuskoneistonsa. Sellaista suurta yleisöä kohtaan jonka televisiosarja sai, olisi sen sijaan taantumuksellista, melkeinpä rikollista esittää maailma ilman toivoa.” (Thomsen 1983, 68.)

Mitä tällaiseen älyllisyyden ja tunnevetoisuuden ristivetoon tulee, *Hyvässä työssä* kirjoitimme itsemme jo synopsisvaiheessa ikään kuin ulos vastuusta. Mielenkiintomme oli kiinnittynyt arvoitukseen, jolla oli selkeä tunnepohja, mutta jota tuskin osaisimme käsitellä muuten kuin älyllisesti. Näimme, että tässä tapauksessa kaikenlaiset henkilöahmon tunteisiin perustuvat kuljetukset johtaisivat meidät vain banaaleihin kehäpäätelmiin, tyhjiöön, johon merkitykset katoaisivat. Kyseessä oli eksistentiaalisten

filosofian piiristä tuttu klisee, johon muistan teini-iässä itse tarttuneeni kuin ainoaan järjelliseen maailmanselitykseen: että ihmisellä on teoriassa rajaton vapaus valita, ja tietoisuus tästä ”pakotetusta vapaudesta” manifestoituu ahdistuksena. Osa minusta uskoo vieläkin, että kun yritetään puhua niistä arkikokemuksen ulottuvuuksista, jotka aina lopulta pakenevat käsitteellistämistä, tätä problematiikkaa edemmäs ei ihmismielellä ole pääsyä.

Ehdotan siis, että *Hyvän työn* henkilöhahmot ovat syntyneet jonkinlaisina reaktioina sartrelaiseen olemassaolon ongelmaan. Veera tiedostaa liiankin hyvin, ettei kukaan muu kuin hän itse voi määritellä hänen elämälleen rajoja tai logiikkaa, ja koska hänellä on järkensä piirissä mahdollisuudet mihin vain, kaikki vaihtoehdot ovat yhtä hyviä tai ne kumoavat toisensa. Yritimme kuvitella millainen olisi ihminen, jolta aivan todellisesti puuttuisivat elämää ohjaavat tavoitteet ja kehykset: parisuhteen tai perheen kaipuu, ammatillinen kunnianhimo, poliittisuus, velvollisuudentunto. Varsin luontevasti Valtosta kehittyi saman ilmiön inversio, ihminen, jonka elämä näyttää roikkuvan ainoastaan ulkoisten kehysten varassa ilman sisäistä perustaa. Kaiken kyseenalaistanut Veera on jatkuvassa pakenemisen tilassa, vaikka hänen elämässään ei ole mitään, mitä pitäisi paeta. Vastaavasti Valto hyväksyy elämänsä parametrit annettuna ja valmiina, vaikka hänen pitäisi räjäyttää ne palasiksi.

Lähes yhtä syvälle tarinaan virittyi tietty näkökulma, jota aloimme nimittää *alhaisen ylentämiseksi*. Koska todellisuus on kiinnostavimmillaan niin absurdia, ettei sitä ole mahdollista enää parodioida, joihinkin äärimmäisyyksiin on fiktiossa otettava etäisyyttä. Yksinkertaisin esimerkki tästä on Utopia, tarinaan kirjoitettu tositelevisiokilpailu. Tarinassa annetun tiedon perusteella se vaikuttaa huomattavasti kesymmältä ja hienostuneemmalta kuin tosielämän esikuvansa Big Brother. Pelkkä viittaus reality-viihteen groteskiin maailmaan riittää synnyttämään ne mielikuvat, jotka tarina vaatii asetellessaan televisiota ironiseen kaksoismerkitykseensä tapahtumien taustalle. Toisella tavalla ironisuus näkyy kuumailmapallojen nousua esittävässä lopun kuvassa: näky, joka on mittakaavassaan kaikkea muuta kuin arkipäiväinen, on itse asiassa vain mainosmiesten tempaus, jota merkityksettömän sivuhenkilön kuullaan yhdessä alkupuolen kohtauksessa suunnittelevan.

Myös Veeran henkilöhahmossa ”alhainen ylenty”. Faktojen perusteella tämä on moraalisen relativismin ohjailema vapaamatkalainen, jolla on helppo ja miellyttävä työ, mutta joka tarinan alussa herää pohtimaan, että saman rahan voi tienata

helpommallakin. Vaihtoehtoisesti Veeran voisi nähdä maanis-depressiivisenä putoajana, joka tekee irrationaalisia päätöksiä yrittäessään löytää ahdistukselleen jonkinlaista venttiiliä. Kumpikin tulkinta kuulostaa elokuvan ulkopuolisen todellisuuden rajoissa negatiiviselta. Tarinassa Veerasta kuitenkin tulee televisiojulkkis, jonka seitsemänkymmentä prosenttia katsojista äänestää kilpailun voittajaksi ja johon Valto sanoo syvästi samastuneensa.

Tämäkin liittyy edellä jäljittämääni eksistentiaaliseen pohjaviritykseen. Tyhjyyden kokemus ei vain yksinkertaisesti kelpaa moottoriksi perinteiselle draamalliselle kerronnalle. Veeran henkilöahmo nuorena koulutettuna kaupunkilaisena, jonka psyykeä hallitsee jonkinlainen hahmoton olemassaolon paino, tyhjentyisi epätydyttävällä tavalla omaan ratkaisemattomuuteensa. Sama tyyppi istutettuna yhteiskunnalliseen viitekehykseen voi synnyttää jo yhdistelmänä itseään laajempia kysymyksiä ja mielle yhtymiä. Jos ideaalikatsojamme, nuori koulutettu kaupunkilainen, tunnistaisi Veerassa jotain omasta levottomuudestaan mutta samaan aikaan kokisi tämän toiminnan mystisenä ja mahdottomana, elokuva olisi ainakin yhdellä tasolla onnistunut. Sen ainekset olisivat osin fantasiaa, osin painajaista, ja silloin se luotaisi juuri sitä ihmiskokemuksen aluetta, josta me tekijöinä olimme kiinnostuneita.

Edellä olen pyrkinyt paikantamaan *Hyvän työn* prosessista yhden hallitsevan elementin, jolle myöhemmät vaiheet ovat tavalla tai toisella olleet alisteisia. Suhtautuminen keskushenkilöön, siihen mitä informaatiota tämän sisäisestä maailmasta annetaan katsojalle, vaikuttaa lopulta kaikkeen. Se luo materiaalin sisälle balanssin eli ratkaisee, missä määrin merkityksiä rakennetaan ja törmäytetään muiden juonilinjojen tai jopa juonesta irrallisten elementtien kanssa. Se määrää myös, miten elliptiseksi kerronta rakentuu. (Koska kerrontaa kiinnostaa se merkitys, joka syntyy Veeran elämän ja television viihdekoneiston oudosta yhdistelmästä, se keskittyy yhteen iltaan ennen Utopiaa ja toiseen sen jälkeen, tehden välissä kuukausien mittaisia ellipsejä.)

Tällaisen ydinkysymyksen jäljittäminen ei kuitenkaan anna työkaluja varsinaisen dramaturgian purkamiseen, sillä tarina on jo käsikirjoitusvaiheessa laajentunut kauas alkuperästään. Voi olla, että tämä ydin on läsnä enää asenteena ja näkökulmana. Klassisen kerronnan sisällä olisi toisin: ajatus, jolle elokuvan väittämä perustuu, löytyisi myös henkilöahmojen jännitteisestä, motiivien ohjaamasta kuljetuksesta, ja se olisi piirrettävissä kaavioksi McKeen arvoja tai muuta vastaavaa menetelmää mukaillen.

6 LOPUKSI

Kun kerronta pimittää katsojalta tietoa, joka klassisesti kerrotussa tarinassa pitäisi ehdottomasti välittää tälle, se tekee niin, koska katsojan halutaan muodostavan omia tulkintoja syistä tapahtumien taustalla. Tähän liittyy ääneen lausumaton toive, että katsoja suuntaisi ajatteluaan myös laajemmin, elokuvan syvimpään tematiikkaan asti – että tämä tekisi kaiken työn kirjoittajan puolesta. Haluaisin ajatella, että tällainen vastuun vierittäminen tekijältä katsojalle ei kerro tekijän laiskuudesta vaan useammin siitä, että tämä on rakentanut tarinansa enemmän kysymyksen kuin opetuksen muotoon.

Hyvä työ oli meille tutkimusmatka sellaiseen elokuvaan, jota emme luultavasti pääse tekemään ammattimaailmassa ainakaan kovin pian. Ajattelimme, että sen pitäisi kerta kaikkiaan hylkiä sellaisia konventioita, jotka perustuvat enemmän totunnaisuuteen kuin tarpeellisuuteen. Onnistuimme, mutta samalla veimme periaatteen liian pitkälle. Jätimme esimerkiksi kuvaamatta siirtymiä, ns. *establishing* -kuvia, joita huomasimme leikkauksivaiheessa kaipaavamme. Kuvasimme monta turhaa kohtausta, joiden alun perin intuitioon perustettu sisältö ei välittynyt lopputuloksesta ja jotka kokeneempi silmä olisi poistanut jo käsikirjoituksen versiointivaiheessa.

Olen kouluvuosien aikana kääntynyt ajattelemaan, että kirjoittamisen kuningaslaji todella on se immersoiva, eteenpäin soljuva ja tunteisiin vetoava klassinen elokuvakäsikirjoitus – se petollisen yksinkertaiselta vaikuttava tarina, jossa ei ole mitään ylimääräistä eikä mitään liian vähän. Samaan aikaan olen sitä mieltä, että *elokuvan*, ei kirjoittamisen, kuningaslaji on kuitenkin se määritelmiä välttelevä poeettinen elokuva, joka toimii taiteellisena kokemuksena arkkityyppisten tarinarakenteiden ohi.

Onnellinen on se, joka löytää oman tilansa näiden kahden ideaalin välistä.

LÄHTEET

Kirjallisuus:

Bacon, Henry 1999. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Field, Syd 1984. *The Screenwriter's Workbook*. New York: Dell Publishing.

Lumet, Sidney 1995. Elokuvan ohjaamisesta. Helsinki: LIKE.

Malmberg, Carl-Johan 1985. Käden tarina – *Raha* ja Robert Bressonin estetiikka. Teoksessa Hyttinen, Pertti (toim.) 1989. *Merkintöjä Robert Bressonista*. Kokkola: Chydenius-Instituutin Kannatusyhdistys ry, 104–120.

McKee, Robert 1997. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: HarperCollins.

Pesonen, Pekko 2010. Itsetarkoituksellinen omaperäisyys. YLE Kohtaus. [Verkkodokumentti] <<http://kohtaus.yle.fi/blogit/courier-new/itsetarkoituksellinen-omaperaisyys>> (luettu 28.5.2010)

Rosenvall, Janne 2008. Konflikti, kontrasti, ironia. Teoksessa Vacklin Anders, Rosenvall Janne, Nikkinen Are: *Elokuvan runousoppia*. Helsinki: LIKE, 154–164.

Thomsen, Christian Braad 1983. *Rainer Werner Fassbinder – matka kohti valoa*. Helsinki: LIKE Kustannus.

Wood, Robin 2006. Piilossa kaikkien nähtävillä. *Filmihullu* 2010 (2), 38–41.

Elokuvat:

35 rhums. 2008. Claire Denis, Jean-Pol Fargeau. Ohjaaja Claire Denis. Ranska/Saksa: Soudaine Compagnie. 100 min.

Au hasard Balthazar. 1966. Robert Bresson. Ranska/Ruotsi: Argos Films, Athos Films, Parc Film, Svenska Filmindustri, Svenska Filminstitutet. 95 min.

Elephant. 2003. Gus Van Sant. USA: HBO Films, Blue Relief Productions. 81 min.

- Espanjalainen vanki (The Spanish Prisoner). 1997. David Mamet. USA: Magnolia Films, ym. 110 min.
- Härlig är jorden. 1989. Roy Andersson. Ruotsi: Studio 24, Svenska Filminstitutet, SVT Drama, Göteborg Film Festival. 14 min.
- In the Mood for Love (Fa yeung nin wa). 2000. Wong Kar-wai. Hong Kong/Ranska: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Paradis Film. 94 min.
- Kahdeksan tuntia ei ole päivä (Acht Stunden sind kein Tag). Rainer Werner Fassbinder. 1973. Länsi-Saksa: WDR. 5 x 90 min.
- Kauhun kilometrit (Duel). 1971. Richard Matheson. Ohjaaja Steven Spielberg. USA: Universal TV. 86 min.
- Kiinalainen ruletti (Chinesisches Roulette). 1976. Rainer Werner Fassbinder. Länsi-Saksa/Ranska: Albatros Filmproduktion, Les Films du Losange. 96 min.
- Likainen Harry (Dirty Harry). 1971. Harry Julian Fink, Rita M. Fink, Dean Riesner. Ohjaaja Don Siegel. USA: Warner Bros. Pictures. 102 min.
- Lola. 1981. Rainer Werner Fassbinder. Länsi-Saksa: WDR, Rialto, Trio Film. 113 min.
- Magnolia. 1999. Paul Thomas Anderson. USA: New Line Cinema, Ghoulardi Film Company, The Magnolia Project. 188 min.
- Muiden elämä (Das Leben der Anderen). 2006. Florian Henckel von Donnersmarck. Saksa: Arte, Bayerischer Rundfunk, Creado Film. 137 min.
- Peili (Zerkalo). 1975. Andrei Tarkovski. Neuvostoliitto: Mosfilm. 108 min.
- Rachel Getting Married. 2008. Jenny Lumet. Ohjaaja Jonathan Demme. USA: Clinica Estetico, Marc Platt Productions. 113 min.
- Seitsemäs manner (Der siebente Kontinent). 1989. Michael Haneke, Johanna Teicht. Ohjaaja Michael Haneke. Itävalta: Wega Film. 104 min.
- Sinä elävä (Du levande). 2007. Roy Andersson. Ruotsi: Roy Andersson Filmproduktion AB, ym. 95 min.
- Toisen kerroksen lauluja (Sånger från andra våningen). 2000. Roy Andersson. Ruotsi: Roy Andersson Filmproduktion AB, ym. 98 min.
- Valhe (L'adversaire). 2002. Nicole Garcia, Frédéric Bélier-Garcia, Jacques Fieschi. Ohjaaja Nicole Garcia. Ranska: Canal+, ym. 129 min.
- The Wrestler. 2008. Robert D. Siegel. Ohjaaja Darren Aronofsky. USA/Ranska: Wild Bunch, Protozoa Pictures, Saturn Films. 109 min.