JÄNNITETTÄ JÄLJITTÄMÄSSÄ

Taiteen kandidaatin opinnäytetyö

Niilopekka Anturaniemi
AALTO-YLIOPISTO
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen laitos
Elokuva ja TV-käsikirjoituksen koulutusohjelma

1.7.2024

Aalto-yliopisto
Perustieteiden korkeakoulu

Aalto-yliopisto Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu Taiteen kandidaatti, elokuva ja TV-käsikirjoitus		
Tekijä: Niilopekka Anturaniemi		
Työn nimi: Jännitettä jäljittämässä		
Sivumäärä: 28	1.7.2024	Julkaisukieli: suomi
Pääaine: Elokuva ja TV-käsikirjoitus		

Tämä kandidaatin opinnäytetyö käsittelee jännitettä käsikirjoituksen näkökulmasta. Pyrin työssäni määrittelemään jännitettä sekä löytämään sille ominaisia piirteitä. Pyrin näin löytämään konkreettisia työkaluja, joilla käsikirjoittaja kykenee luomaan jännitteistä ilmaisua käsikirjoitusvaiheessa. Tutkimuskysymyksiäni ovat, mistä elementeistä jännite muodostuu, miten käsikirjoittaja voi hyödyntää niitä kirjoittaessaan sekä miten jännite vaikuttaa katsomiskokemukseen ja katsojan haluun jatkaa elokuvan katsomista.

Määrittelen jännitteen käsitettä lähdekirjallisuuden kautta verraten eri lähteiden teoreettisia pohjia toisiinsa ja pyrkien erottelemaan lähteiden samankaltaisuuksia sekä eroavaisuuksia. Tämän jälkeen määrittelen jännitteellisen ilmaisun piirteitä. Pyrin havainnollistamaan esimerkein, kuinka ne muodostuvat käytännössä käsikirjoitukseen. Työn neljännessä kappaleessa tarkastelen kriittisesti aikaisempia havaintojani jännityksen paradoksin teorian kautta. Tämän jälkeen tarkastelen vielä lyhyesti samastumisen ilmiötä jännitteen näkökulmasta.

Reflektoin lähdekirjallisuuden teorioita omien kokemusteni sekä ajatusteni kautta pyrkien erittelemään sekä konkretisoimaan abstrakteja dramaturgian termejä.

Työn ohjaaja(t): Timo Lehti		
Vastuuopettaja: Timo Lehti		
Asiasanat: käsikirjoitus, jännite, draamallinen jännite, dramaturgia, konflikti, draama, jännitys		

Sisällysluettelo

1 Johdanto 2

2 Jännite 5

2.1 Miten määritellä jännite? 5

2.2 Elokuvan runousoppia & Matkalla kohti 6

2.3 Martin Esslin & Draaman perusteet 7

2.4 Dramaattinen kysymys 9

2.5 Apukaaret ja pienoisjännite 10

3 Jännitteisen ilmaisun ominaisuuksia 12

3.1 Ennalta arvaamattomuus 12

3.2 Ilmaisun merkitys 14

3.3 Show don't tell 14

3.4 Näyttämöapulainen - toiminta ja deadline 15

3.5 Kysymys jännitteen luojana 17

4 Jännityksen paradoksi 18

4.1 Miten katsoja voi jännittää, vaikka tietää jo mitä tapahtuu? 18

4.2 Jännityksen määritelmä 18

4.3 Jännityksen paradoksi ja viihteellinen epävarmuus 19

4.4 Viihteellisen epävarmuuden kritiikkiä 20

4.5 Jännitys sekä jännite toisella katselukerralla 21

5 Samastuminen 23

5.1 Samastumisen teoriaa 23

5.2 Samastumisesta käytännössä 25

6 Johtopäätelmät 26

7 Lähteet 28

1 Johdanto

Tässä kandidaatin opinnäytetyössä pyrin selvittämään jännitteen käsitettä. Jännite on käsite, joka tulee vastaan joka ikisessä elokuvanteon vaiheessa aivan teoksen alun ideoinnista jälkitöiden loppuun saakka. Tässä opinnäytetyössä käsittelen jännitettä käsikirjoituksen kontekstissa. Lähestyn aihetta käsikirjoittajan näkökulmasta ajoittain katsojan näkökulmaan eläytyen. Pyrin määrittelemään ensin mikä on jännite ja minkälaisia määritelmiä sille löytyy. Tämän jälkeen pyrin erittelemään mistä elementeistä jännite käsikirjoituksessa muodostuu ja miten käsikirjoittaja kykenee näitä elementtejä hyödyntämään käytännössä. Lisäksi pohdin työssäni, kuinka jännite vaikuttaa katsojan katsomiskokemukseen sekä haluun jatkaa elokuvan katsomista.

Käsittelen jännitettä draamallisen elokuvan puitteissa. On hyvä muistaa, ettei draama ole kuitenkaan ainoa tapa tehdä elokuvaa. Elokuva voi olla muodoltaan myös runollista, puhtaan visuaalista tai puhtaasti tajunnanvirtaa. (Talvio 2021, 23). Draama eroaa edellä mainituista muodoista siten, että se on kerronnan muoto, joka kertoo tarinaa ulkoisesti henkilöhahmojen toiminnan sekä puheen kautta (Tieteentermipankki 2024).

Ajatus opinäytetyöstä syntyi, kun katsoin Jim Jarmuschin elokuvan *Paterson* (2016). Muistan, että olin naulittu katsomaan teosta, vaikka elokuvassa ei päällepäin tuntunut tapahtuvan “mitään”. Analysoidessani elokuvaa tarkemmin huomasin, ettei *Patersonista* löydy selkeää länsimaalaiseen tarinankerronnan perinteeseen kuuluvaa ulkoista konfliktia.

Tämänkaltaisia katsojakokemuksia minulla on sittemmin ollut muutamia muitakin, kuten esimerkiksi Sofia Coppolan *Lost In translation* (2003), Abbas Kiarostamin *Tuuli meitä kuljettaa* (1999) sekä Charlotte Wellsin *Aftersun* (2022). Edellä mainituissa elokuvissa minua on kiehtonut, kuinka ne ovat kerronnallaan onnistuneet tuomaan esille elämän monipuolisia vivahteita sekä ristiriitoja hienovaraisella, jopa runollisella tavalla. Elokuvat ovat kyenneet välittämään rivien välistä jotain sellaista mitä ei voi yhden sivun synopsikseen tiivistää. Tämä sai minut haluamaan tietää, miten tämänkaltaisia elokuvia kirjoitetaan.

Jännite astui kuvaan, kun lähdin tarkastelemaan elokuvia tarkemmin. Edellä mainittuja elokuvia luonnehditaan alhaisen konfliktin elokuviksi. Alhaisen konfliktin elokuville on ominaista päähenkilön sisäinen konflikti ja ei-juonivetoinen kerronta (McKee 1998, 45–46) [1]. Päinvastaisena esimerkkinä perinteisemmästä juonivetoisesta kerronnasta, jolle ominaista on ulkoinen konflikti, on esimerkiksi yhdysvaltalaisen Marvel Studios -tuotantoyhtiön elokuvat, joissa elokuvaa määrittävä konflikti on ulkoinen ja hyvin konkreettinen: Anthony ja Joe Russon ohjaaman *Avengers: Endgame* (2019) supersankarielokuvan antagonisti Thanos haluaa tuhota puolet universumin elävistä olennoista ja sankareiden tulee estää häntä toteuttamasta suunnitelmaansa.

Konflikti on yksi olennainen käsikirjoittajan työkalu luoda jännitettä. Koen, että jännite onkin helpompi rakentaa perinteisemmälle kerronnalle ominaisen selkeän ulkoisen konfliktin kautta. Mikäli minun täytyisi kirjoittaa nopeasti jokin kohtaus, kirjoittaisin sen todennäköisesti tilanteesta, jossa konflikti on selkeä ja ulkoinen kuten esimerkiksi pariskunnan erotilanne. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ulkoisessa konfliktissa käsikirjoittajan työkaluna olisi mitään väheksyttävää. Mielestäni vaatii ammattitaitoa kirjoittaa mikä tahansa kohtaus auki siten, että se todella toimii. Tekijänä haluan kuitenkin syventää ymmärrystäni jännitteestä, ja samalla kasvattaa käsikirjoittajan työkalupakkiani monipuolisemmaksi. Haluan viilata jännitteen virittämisen taitojani hienovaraisemmiksi sekä omaperäisimmiksi, jotta kykenen kertomaan mahdollisimman vivahteikkaita ja monipuolisia tarinoita.

Jännitteestä puhuttaessa käytetään usein sanaa “kiinnostava” tai “mielenkiintoinen”. Tämä käy ilmi käyttämästäni lähdekirjallisuudesta. Kun puhutaan, että kohtauksessa ei ole jännitettä, tarkoitetaan silloin yleensä että kohtaus ”kuoppaa” tai että se ”ei kanna”. Tällä tarkoitetaan sitä, ettei kohtaus herätä katsojan mielenkiintoa ja on täten tylsistyttävä. Tällöin katsoja saattaa lopettaa teoksen katsomisen. Jännitteen puuttuminen ei kuitenkaan välttämättä tarkoita, että kohtaus olisi turha, vaikka saattaa asia niinkin olla. Kohtauksen sisältö saattaa olla elokuvan

[1]McKee käyttää termiä ”miniplot” kuvaamaan elokuvia, joille tyypillistä ovat muun muassa sisäinen konflikti, passiivinen päähenkilö, avoin loppu ja ei-juonivetoinen kerronta termin ”low-conflict” sijaan.

kannalta erittäin tärkeä, mutta sisällön jäsentelyssä on jotain, joka tekee kohtauksen epäjohdonmukaiseksi, pitkästyttäväksi tai epämielenkiintoiseksi. Tästä syystä käyttäessäni opinnäytetyössäni termejä “kiinnostava” tai “mielenkiintoinen” on jännite silloin läsnä, sillä vaikka sanat eivät ole synonyymeja jännitteen kanssa ne tuntuvat liittyvän olennaisesti jännitteeseen draaman kontekstissa.

Vaikka työn inspiraation lähteenä ovat edellä mainitut alhaisen konfliktin elokuvat, en kuitenkaan lähde tämän työn puitteissa tekemään niistä dramaturgista analyysia. Sen sijaan pyrin löytämään draamallisen jännitteen lainalaisuuksia, joita kykenen tulevaisuudessa käyttämään analysoidessani mitä tahansa elokuvaa. Mielestäni on mielenkiintoista etsiä draaman, tässä tapauksessa jännitteen, lainalaisuuksia, jotka pätevät niin perinteistä kerrontaa hyödyntävässä Hollywood-elokuvassa kuin runollisemmissa indie-elokuvissa.

Esittelen työssäni teoreettista lähdekirjallisuutta, jossa puhutaan jännitteestä ja yritän löytää yhtymäkohtia lähteiden välillä. Lähteinäni käytän Raija Talvion *Matkalla kohti* (2021), Anders Vacklinin, Janne Rosenvallin ja Are Nikkisen *Elokuvan runousoppia* (2007), Martin Esslinin *Draaman perusteet* (1976) sekä John Yorken *Into the woods* (2013) teoksia. Reflektoin löytämääni kirjallisuutta Aaron Smutsin artikkeliin *The paradox of suspense* (2021). Edellä mainitut teokset tarkastelevat jännitettä kirjoittajan näkökulmasta, kun taas Smuts lähestyy ilmiötä taidefilosofistesta suunnasta. Koska dramaturgiset käsitteet ovat luonteeltaan usein abstrakteja, pyrin käyttämään runsaasti esimerkkejä, niin itse keksimiäni kuin myös tehdyistä elokuvista johdettuja. Koska kirjoitan käsikirjoittajan ja elokuvantekijän näkökulmasta pyrin pysyttelemään mahdollisimman lähellä konkretiaa kuin suinkin vain kykenen, sillä toivon, että käytännön esimerkit herättävät korkealentoiset termit eloon antaen niille mahdollisuuden muuttua abstrakteista käsitteistä todellisiksi kirjoittajan työkaluiksi.

2 Jännite

2.1 Miten määritellä jännite?

Tässä luvussa pyrin määrittelemään jännitteen käsitettä käsikirjoittajan näkökulmasta käsikirjoitusoppaiden sekä oppikirjojen avulla. Pyrin määrittelemään jännitettä ensin yleisemmin, jonka jälkeen erottelen erilaisia jännitteen tyyppejä.

Kalifornialainen tilannekomedian kirjoittaja Michael Jamin kysyy webinaarissaan “miksi ihmiset katsovat tarinoita?” (Why do people watch stories?). Hän antaa muutaman vastauksen retoriseen kysymykseensä: ihmiset katsovat tarinoita koska haluamme ymmärtää ihmisyyttä tai että haluamme tulla nähdyiksi. Hän kuitenkin tyrmää nämä vastaukset ja toteaa, että hänen mielestään ihmiset katsovat tarinoita, koska he haluavat tietää mitä tapahtuu seuraavaksi. (Jamin, 2024).

Mielestäni on luonnollista, että hän ajattelee näin, sillä hänen taustansa on televisiosarjojen kirjoittamisessa. Perinteisessä televisiosarjan kerronnassa on tärkeää rakentaa jaksojen dramaturgia siten, että katsoja palaa sarjan pariin myös mainostauon jälkeen. Tämän lisäksi on olennaista, että katsoja haluaa nähdä seuraavankin jakson jatkaen sarjan katsomista. Tämän vuoksi jaksot pyritään dramatisoimaan siten, että niin ennen mainoskatkoja kuin jaksojen loppuun syntyisi tarinaan selkeä *koukku* (*cliffhanger*), joka saa katsojan janoamaan tietää mitä tapahtuu seuraavaksi.

Kysyessään “miksi katsoja jatkaa katsomista?” Jamin puhuu jännitteestä. Kun käsikirjoitusvaiheessa etsitään jännitettä, etsitään elokuvasta, kohtauksesta tai repliikistä jotain kannattelevaa voimaa, jotain sellaista mikä pitää katsojan kiinnostuneena teoksesta. Mikäli jännitettä ei löydy, sellainen olisi sinne hyvä rakentaa, sillä katsojan tylsistyttäminen pidemmän päälle on usein epätoivottu vaikutus, ainakin perinteisemmässä kerronnassa. Elokuvan tai sarjan alkupuolella on tosin usein kohtauksia, joiden tarkoitus on kertoa taustatarinaa (*ekspositiota*) elokuvan henkilöistä sekä maailmasta, jolloin jännite saattaa olla sivuseikka. Toisaalta mikäli jännitteen määritelmä Jaminia mukaillen on se, että katsoja haluaa tietää mitä tapahtuu seuraavaksi, voisi ajatella, että uuden maailman ja hahmojen esitteleminen on siinä

määrin mielenkiintoa herättävää, että jännite on silloin läsnä. Seuraavaksi tarkastelen millä tavoin jännitettä on määritelty ja lähestytty käsikirjoitusoppaissa.

2.2 Elokuvan runousoppia & Matkalla kohti

Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen määrittelevät jännitteen seuraavasti: “Jännite saa aikaan sen, että katsoja sitoutuu elokuvaan tunteillaan.”. He jatkavat: “Jännite synnytetään virittämällä konflikti, jonka lopputulosta katsoja toivoo ja pelkää”. (Vacklin ym. 2007, 75).

Määritelmässä siis oletetaan, että kun katsoja näkee päähenkilön, jolla on jokin tavoite tai halu saada jotakin, olemme päähenkilön puolella ja jännitämme mitä päähenkilölle käy. Jännite siis vaatii Vacklinin ym. mukaan epätietoisuutta siitä kuinka tilanteessa käy ja tämä taas luo katsojassa toivon ja pelon tunteita, jotka saavat katsojan jännittämään.

Talvio toteaa, että konflikti synnyttää jännitteen (Talvio 2021, 45). Talvio lainaa jännitteen muotoilua Frank Danielilta, jonka mukaan jännite syntyy, kun joku tahtoo kovasti jotain mutta kohtaa vaikeuksia sen saavuttamisessa. Talvion mukaan draaman käyttövoimaa ovat päähenkilön tahto sekä pyrkimys. Tahtomisen tulisi lisäksi olla riittävän voimakasta ja sen saavuttamisen esteenä pitää vastavoima. (Talvio 2021, 46).

Esimerkkinä voisi olla elokuva, jonka perheellinen päähenkilö on käymässä läpi riitaisaa avioeroprosessia. Eroprosessin lisäksi hänellä on huoltajuuskiista entisen puolisonsa kanssa, joka ei katkeruuttaan halua, että päähenkilö näkee heidän yhteistä lastansa enää koskaan. Päähenkilö kuitenkin rakastaa lastaan syvästi ja olisi surun murtama, mikäli ei enää saisi nähdä tätä.

Kun katsojille näytetään kuinka suuresti päähenkilö rakastaa omaa lastaan, katsoja todennäköisesti alkaa toivomaan, ettei päähenkilön puoliso voita riitaa ja että päähenkilö saisi nähdä lastaan myös tulevaisuudessa. Näyttämällä katsojalle kuinka paljon päähenkilö rakastaa lastaan, alleviivataan päähenkilön tahtomisen voimakkuutta, joka törmätessään esimerkin vastavoimaan, eli pahantahtoiseen puolisoon, synnyttää konfliktin. Katsoja siis jännittää kuinka riidassa käy ja tällä tavoin elokuvalle syntyy jännite.

Martin Esslinin mukaan draamassa teoksella tulee olla suuri jännitysmomentti eli pääjännite, joka kohdistaa yleisön huomion elokuvan lopputulokseen. (Esslin 1976, 48-49) Mikäli kysymys siitä kumpi vanhempi voittaa kiistan olisi elokuvan keskeinen jännitysmomentti, se muodostaisi esimerkissäni pääjännitteen. Tällöin yleisö odottaisi huoltajuuskiistan ratkeavan elokuvan lopussa suuntaan tai toiseen. Mikäli pääjännitteen purkaa liian aikaisin tilanne ratkeaa ja jännite katoaa.

Kuvitellaan romanttinen komedia, jonka alkupuolella henkilö A tapaa henkilö B:n ja rakastuu tähän suunnattomasti. Tilanteeseen syntyy konflikti, kun henkilölle A:lla asetetaan kaksi estettä: 1) hän on ujo ja hän ei uskalla pyytää henkilöä B ulos ja 2) käy ilmi, että henkilö B on varattu. Seuraavassa kohtauksessa henkilö A kuitenkin tsemppaa itseään ja saa kysyttyä B:tä ulos ja käykin ilmi, että henkilö B ei oikeastaan rakastakaan nykyistä puolisoaan ja jättää tämän välittömästi henkilö A:n vuoksi.

Mikäli näin tapahtuu, ratkaistaan kummatkin konfliktit saman tien. Yleisesti ottaen tämän kaltainen dramaturginen ratkaisu herättää suurta epätyydytystä katsojassa, sillä romanttisen komedian ja draaman lajityypissä teoksen lävitse kantava jännite syntyy siitä, että katsoja odottaa saako elokuvan pariskunta toisensa.

Toisaalta jos kyseinen kuljetus olisi pikadeittailukulttuuria kommentoivasta farssista, voisin hyvin kuvitella, että tämänkaltainen kuljetus toimisi mainiosti. Tosin siinä tapauksessa elokuvaa kannatteleva pääjännite ei syntyisi silloin kysymyksestä ”saavatko henkilö A ja B toisensa?” vaan sen tulisi syntyä jostain muusta.

On siis tärkeää tunnistaa mikä konflikti synnyttää minkäkin jännitteen laadun. Seuraavaksi tarkastelen tarkemmin Esslinin teosta Draaman perusteet (1976), jossa hän on erotellut erilaisia jännitteen laatuja.

2.3 Martin Esslin & Draaman perusteet

Esslinin mukaan draamaa kirjoittavan kirjailijan tulee ensisijaisesti kiinnittää yleisön huomio esitykseen ja pitää se siinä tarpeeksi kauan. Esslin argumentoi, että vasta kun tämä ensisijainen tehtävä täyttyy, voi kirjailija lähteä toteuttamaan kunnianhimoisempia pyrkimyksiään kuten

tarjota elämänviisautta ja -näkemystä tai runoutta ja kauneutta. Hänen mukaansa draamakirjailijan on kyettävä herättämään katsojissa odotuksia ja näitä odotuksia ei tule tyydyttää ennen kuin vasta teoksen lopussa. (Esslin 1976, 47).

Esslinin mukaan on olemassa monenlaista draamallista jännitystä. Draamallista jännitystä voi hänen mukaansa ilmentää kysymys “mitä tapahtuu seuraavaksi?” (Esslin 1976, 48). Elokuvassa voisi olla kohtaus, jossa käräjäoikeudessa huoltajuuskiistaa käsittelevä tuomari on vetäytynyt miettimään päätöstään, ja näemme päähenkilön oikeussalissa odottamassa jännittäen päätöstä. Tällöin katsoja epätietoinen kuinka päähenkilölle käy ja jännittää sitä.

Draamallista jännitystä voi ilmentää myös toteamus “Tiedän kyllä mitä tapahtuu, mutta tahtoisin tietää miten se tapahtuu?” (Esslin 1976, 48). Muun muassa takaumat toimivat näin. Elokuva saattaa alkaa kohtauksesta, jossa päähenkilö on suuressa pinteessä, mutta kohtauksen jälkeen hypätään elokuvan tapahtumien kronologisessa järjestyksessä pisteeseen, josta tapahtumaketju, jonka vuoksi päähenkilö on joutunut pinteeseen, alkaa.

Jännitys saattaa myös herätä toteamuksesta “Tiedän mitä tapahtuu ja vieläpä miten, mutta millä tavoin X tulee reagoimaan siihen?” (Esslin 1976, 48). Romanttisissa komedioissa saattaa olla tilanne, jossa päähenkilö on puinut ystävälleen suhdettansa elokuvan toiseen päähenkilöön ja tullut lopputulemaan, että hänen tulee lopettaa suhde. Seuraavassa kohtauksessa hän joutuu kertomaan ikävät uutiset, jolloin jännitämme mitä tämä toisessa henkilössä herättää.

Esslinin mukaan jännitys voi syntyä myös aivan toisenlaista kysymyksestä kuten “Näillä tapahtumilla tuntuu olevan jokin pohjakaava – millainenhan se on?” tai jopa “Mitä oikeastaan näen tapahtuvan?” (Esslin 1976, 48). Jonathan Glazerin ohjaamassa elokuvassa *Zone of Interest* (2023) yksi keskeinen kysymys on ”mitä oikeastaan näen tapahtuvan?”. Elokuva kertoo tarinan intohimoisesti ammattiinsa suhtautuvasta ylempään keskiluokkaan kuuluvasta virkamiehestä, joka joutuu tekemään valinnan uran ja perheen välillä. Päähenkilön konflikti syntyy siitä, että hänet siirretään työn puolesta toiselle paikkakunnalle asuinpaikasta, jonne he ovat vaimonsa kanssa rakentaneet perheen elämän.

Elokuvan kannatteleva jännite ei kuitenkaan synny tästä draamallisesta elementistä vaan kontrastista: virkamies nimittäin on Rudolf Höss, Auschwitzin keskitysleirin päällikkönä tunnettu saksalaisupseeri. Elokuva rinnastaa Hössin perheen arkiset ja jokapäiväiset porvarilliset ongelmat viereisessä keskitysleirissä tapahtuviin hirveyksiin. Rinnastuksen häiriintyneisyys herättää katsojan kysymään ”mitä oikein näen tapahtuvan?”.

2.4 Dramaattinen kysymys

Kysymyksen herättäminen on olennaista jännitteen kannalta. Vacklin ym. muotoilevat elokuvan jännitettä määrittävän kysymyksen dramaattiseksi kysymykseksi (Vacklin ym. 2007, 75). Talvion mukaan dramaturgisessa analyysissa etsitään teoksesta dramaattisia kysymyksiä ja niistä rakentuvia kysymysten ja vastausten ketjuja. Hän toteaa, että katsojan kysymykset ovat teoksen alussa luonteeltaan yleisiä, kuten esimerkiksi missä ollaan ja kuka on päähenkilö. (Talvio 2021, 47). Näin voidaan ajatella, että elokuvan alkupuolen esittelykohtaukset saattavat kantaa jännitteen näkökulmasta pelkästään näiden yleisten kysymysten vuoksi.

Päähenkilön ja tilanteen esittelyn jälkeen kysymykset kuitenkin tarkentuvat ja niitä voi alkaa muotoilla analyysikysymysten muotoon. Yksi näistä kysymyksistä muodostaa elokuvan pääkysymyksen, johon saadaan ratkaisu vasta lopussa. (Talvio 2021, 47). Draaman pääkysymys muodostaa Esslinin termein elokuvan keskeisen jännitysmomenttin.

Dramaattiset analyysikysymykset ovat muodoltaan tarkkaan määriteltyjä ja niillä pyritään jäljittämään elokuvan jännitteitä. Jännitettä määrittävä analyysikysymys on laadittava siten, että siihen vastauksena voi olla vain kyllä tai ei. (Talvio 2021, 46–47). Tämä erottaa analyysikysymyksen Esslinin esittämistä jännitettä ilmentävistä kysymyksistä. Esimerkiksi Esslinin kysymys “mitä tapahtuu seuraavaksi?” ei ole dramaattinen analyysikysymys, sillä siihen ei voi vastata kyllä tai ei.

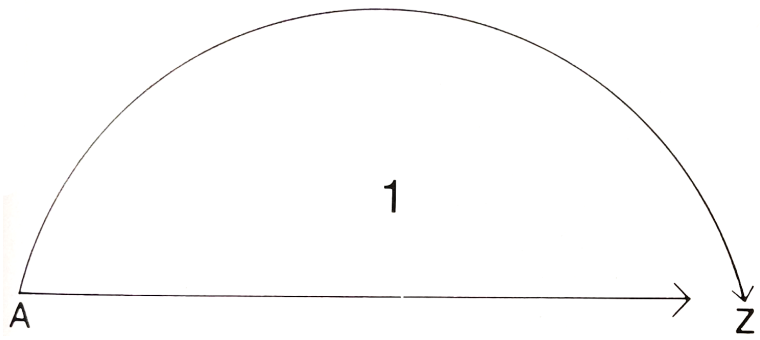
Kuvitellaan toimintaelokuva, jossa elokuvan pääjännite muodostuu konfliktista päähenkilön ja vastavoimaa ilmentävän antagonistin välillä: antagonisti haluaa tuhota maailman ja päähenkilön puolestaan tulee estää tätä toteuttamasta suunnitelmaansa. Tämän voisi muotoilla dramaattiseksi analyysikysymykseksi näin: “saako päähenkilö pelastettua maailman?”. Toinen

vaihtoehto voisi olla “saako päähenkilö pysäytettyä antagonistin juonen?” Kysymyksistä jälkimmäinen on mielestäni parempi, sillä se on spesifimpi ja ohjaa kohti selkeää toimintaa, eli pysäyttää antagonisti.

Mikäli vastaus kysymykseen on “ehkä”, kysymystä ei ole ratkaistu, vaan se jää avoimeksi. Tämäkin on toki mahdollinen ratkaisu, tällöinhän elokuvalla on avoin loppu, mutta esimerkin mukaisessa toimintaelokuvassa se todennäköisesti jättää katsojan epätyydyttyneeseen tilaan.

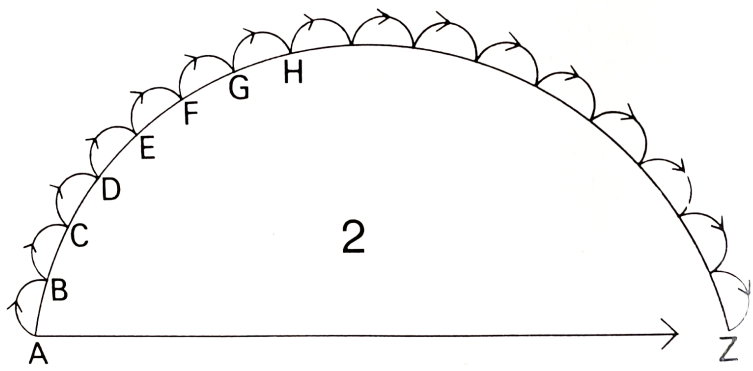
2.5 Apukaaret ja pienoisjännite

Elokuvan pääjännite ei kuitenkaan riitä kannattelemaan kokonaista pitkää elokuvaa. Ihmisen huomiokyky on Esslinin mukaan suhteellisen lyhyt ja siksi juonen pääkaarelle on luotava lisäjännitteitä, joita hän kutsuu apukaariksi (Esslin 1976, 49). Tämän vuoksi ei siis riitä, että käsikirjoituksessa on vahva koko teosta lävistävä dramaattinen kysymys vaan Esslinin mukaan jokaista kohtausta tai toiminnan ajanjaksoa varten tarvitaan oma jännitysmomentti. Hän jatkaa, että jokainen jännitysmomentti kuitenkin lepää pääjännitteen varassa. (Esslin 1976, 50).



Pääjännite (Esslin 1976, 49)

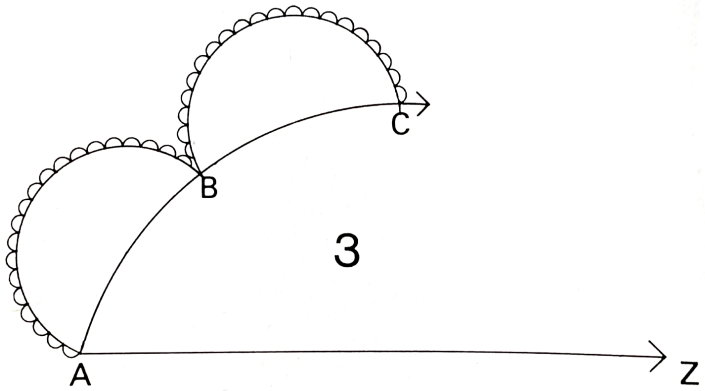
Toimintaelokuva esimerkissä pääjännite syntyi kysymyksellä “Saako päähenkilö pysäytettyä antagonistin?” Tämä olisi siis elokuvan pääjännitettä määrittävä dramaattinen kysymys. Mikäli elokuvassa hypätään heti alussa ratkaisemaan tätä pääjännitteen määrittävää kysymystä, elokuva jää tyngäksi. Monet James Bond -elokuvat loppuisivat lyhyeen, mikäli Bond päihittäisi elokuvan antagonistin aivan elokuvan alussa.



Apukaaret (Esslin 1976, 50)

Apukaaria esimerkkiini voisi muodostaa dramaattisilla kysymyksillä seuraavasti: “Saako päähenkilö selville kuka on maailmaa uhkaavan juonen takana?” tai “Löytääkö päähenkilö antagonistin tukikohdan?”. Mikäli näihin kysymyksiin vastaa “ehkä”, muuttuu kirjoitustyö hankalaksi. Analyysikysymys ei voi herättää uutta kysymystä, mikäli vastaus siihen on ehkä. Minkälaiseen seuraavaan dramaattiseen kysymykseen johtaa, mikäli päähenkilö löytää “ehkä” antagonistin tukikohdan?

Pääjännite kuvaa siis koko elokuvaa lävistävää jännitysmomenttia ja apukaaret ilmentävät jokaisen elokuvan jakson ja kohtauksen jännitysmomenttia. Tämän lisäksi Esslinin mukaan on olemassa kolmas jännitteen tyyppi, pienoisjännite (Esslin 1976, 51). Pienoisjännite kuvaa kohtauksen sisällä tapahtuvia jännitteitä kuten esimerkiksi näyttelijän repliikkeihin ja toimintoihin latautuvaa jännitettä (Esslin 1976, 51).



Pienoisjännitteet (Esslin 1976 , 52)

Pienoisjännite voisi olla seuraavanlainen: kohtauksessa henkilö A esittää kysymyksen ”rakastatko minua?” henkilö B:lle. Henkilö B vastaa hetken epäröinnin jälkeen ”rakastan”. Tällöin henkilö A:n herättämän konkreettisen kysymyksen vuoksi herää uusi ja mielestäni jännitteen kannalta mielenkiintoisempi kysymys ”miksi henkilö B epäröi vastata?”.

Suomessa käsikirjoittajien puhuessa pienoisjännitteestä siitä käytetään vakiintuneesti termiä “biitti” tai “beat”. Robert McKee määrittelee termin seuraavasti: “A beat is an exchange of behaviour in action/reaction. Beat by beat these exchanging behaviours shape the turning of a scene.” (McKee, 1998, 37). Biitti on siis McKeen määritelmän mukaan yksikkö, jossa tapahtuu jokin toiminta ja toiminnasta johtuva reaktio.

Biitti on termi, joka kuvaa yhtä tarinallista yksikköä, joka nytkäyttää tarinaa eteenpäin johtaen seuraavaan biittiin. McKeen määritelmän, kohtauksen sisällä tapahtuvien biittien, lisäksi termiä biitti käytetään suomessa vakiintuneesti myös eri kokoisista tarinan jaksoista puhuttaessa. Riippuen termin kontekstista, yksi biitti voi kestää kahden repliikin verran, jolloin puhutaan Esslinin termein pienoisjännitteen tasosta, tai usean kohtauksen ajan, jolloin puhutaan apukaaren tasoisista tarinan osista. Lisäksi voidaan biitata televisiosarjan jaksoja, jolloin hahmotellaan jakson kokonaiskaarta. Biitin käsitteen väljyydestä huolimatta biitistä puhuessa on olennaista kausaliteetti: biitissä tapahtuu jotain, joka johtaa seuraavaan biittiin, joka puolestaan johtaa seuraavaan biittiin ja niin edelleen.

Edellisessä kappaleessa määrittelin jännitteen käsitettä ja erottelin sen erilaisia laatuja. Seuraavassa kappaleessa tarkastelen jännitteiselle ilmaisulle ominaisia piirteitä pyrkien löytää yhteneväisyyksiä eri laatuisten jännitteiden välillä.

3 Jännitteisen ilmaisun ominaisuuksia

3.1 Ennalta arvaamattomuus

Esslinin mukaan kaikille kolmelle jännitteen eri tyypille on olennaista ennalta-arvaamattomuus. Mikäli katsoja kykenee arvaamaan ennalta kysymykseen vastauksen, merkitsee tämä jännitteen

sekä draaman kuolemaa ja näin ollen sitä, että katsoja jättää teoksen katsomisen sikseen. Kaikki jännitteet perustuvat sille, että jännitteen herättävälle kysymykselle on olemassa ainakin kaksi erilaista ratkaisua. Näin ollen pääjännitteelle ja apukaarille tulee olla erilaisia vaihtoehtoja ratketa. (Esslin 1976, 51). Esimerkiksi huoltajuuskiistaa käsittelevässä elokuvassa on olemassa nähtävillä ainakin kaksi erilaista lopputulemaa: päähenkilöltä joko evätään huoltajuus, tai sitten hän saa pitää sen.

Myös pienoisjännite perustuu siihen, että henkilöhahmon eleeseen, toimintaan tai repliikkiin on olemassa monia erilaisia vaihtoehtoja vastata tai reagoida (Esslin 1976, 51). Lisäksi se, miten henkilöhahmo valitsee reagoida tai olla reagoimatta kertoo paljon tämän luonteesta. Talvion mukaan päähenkilön tahto paljastuukin tämän valinnoissa. Hän esittää esimerkkinä tilanteen, jossa vanhempi tekee valinnan rankaista lasta lyömällä tätä. (Talvio 2021, 46).

Kyseinen toiminto voi herättää kysymyksen miksi henkilö valitsi rankaista lasta juuri näin. Mikäli tapahtuma on osa suurempaa dramatisoitua kokonaisuutta, antaa konteksti todennäköisesti osviittaa siitä miksi henkilö käyttäytyi näin. Ehkä häntäkin on lyöty lapsena ja hän näkee tämän täysin oikeutettuna tekona, tai ehkä hän luonteeltaan äkkipikainen ja menettää malttinsa mutta katuu välittömästi tekoaan. Henkilöllä olisi varmasti ollut monia muitakin vaihtoehtoja rankaista lasta, kuten esimerkiksi torua tätä. Näin ollen lyöminen kertoo siis henkilön luonteesta. Teko myös aiheuttaa reaktion elokuvan muissa henkilöissä, jolloin syntyy pienoisjännitteen tasolla kausaalisesti etenevä biittipari. Lyöminen voisi johtaa reaktioon, jossa sivuhenkilö valitsee puuttua tilanteeseen.

Mikäli sivuhenkilö on lyödyn lapsen sisar, voi olla, että tämä ei uskalla puuttua tilanteeseen. Tällöin valinta on passiivinen. Talvio huomauttaakin, että draamassa henkilöhahmon toiminta ei ole aina aktiivista toimintaa vaan tämä voi jättää toimimatta esimerkiksi välinpitämättömyyttään. Tekemättä jättäminen on dramaturgisen analyysin näkökulmasta myöskin valinta ja teko (Talvio 2021, 47).

3.2 Ilmaisun merkitys

Pienoisjännitteen tasolla korostuu millä tavoin asiat ilmaistaan. Esimerkiksi step-outlinesta voi kohtauksen kirjoittaa monella tavalla auki. Voi siis hyvin syntyä tilanne, jossa elokuvan jännitteiden kaaret toimivat pääjännite ja apukaari tasolla hyvin, mutta syystä tai toisesta kohtaukset eivät aukikirjoitettuina. Alla on esimerkki edellisen kohtauksen mahdollisesta muotoilusta step-outlinen muodossa:

> *Lapsi tiputtaa maitolasin pöydältä sotkien, jonka vuoksi vanhempi lyö lasta katuen tekoaan välittömästi sen jälkeen.*

Pelkästään vanhemman häpeän tunteen voi kirjoittaa auki lukuisilla eri tavoilla. Kirjoittaja voi vaikkapa kirjoittaa vanhemman pahoittelemaan ja pyytämään lapselta suoraan anteeksi. Toinen vaihtoehto voisi olla, että vanhempi häpeää omaa käytöstään niin paljon, että hän peittää sen tiuskaisemalla lapselle “mene huoneeseesi”.

Kysymys siitä kuinka jonkin asian ilmaisee, on olennainen läpi koko elokuvanteon prosessin. Saman repliikin voi lausua lukuisilla eri tavoilla, aukikirjoitetun kohtauksen voi kuvata monella erilaisella tavalla ja lisäksi kuvatun kohtauksen leikata lukuisilla tavoilla ja niin edelleen. Jännitteen kannalta olisi tämän vuoksi hyvä pyrkiä ennalta-arvaamattomaan sekä mielenkiintoiseen ilmaisuun, jotta katsojan mielenkiinto säilyy yllä. Tämän vuoksi jokaisen taiteellisesti vastaavan henkilön ammattitaito ja osaaminen on tärkeää elokuvan tekoprosessissa.

3.3 Show don’t tell

John Yorke käsittelee teoksessaan *Into the Woods* (2013) kysymystä siitä kuinka luoda mielenkiintoista ilmaisua. Hän lainaa käsikirjoittaja-ohjaaja Andrew Stantonia:

> *“Good storytelling never gives you four, it gives you two plus two… Don’t give the audience answer, give the audience pieces and compel them to conclude the answer. Audiences have an unconscious desire to work their entertainment. They are rewarded with a sense of thrill and delight when they find the answers themselves” (Yorke 2013, 113)*

Stanton puhuu mielenkiintoisen ilmaisun luomisesta. Hän havainnollistaa ilmiötä, josta useimmiten puhutaan muodossa ”näytä, älä kerro” (show don’t tell). Karkea esimerkki kertomisesta voisi olla kohtaus, jossa päähenkilö selittää itkien, kuinka suuresti hän rakastaa juuri äskettäin hänet jättänyttä puolisoa. Täten katsojalle selitetään suoraan asia, joka halutaan sanoa. Katsojalle siis annetaan vastaus kysymykseen ”miksi päähenkilö itkee?”. Stantonin muotoilussa katsojalle siis annetaan suoraan vastaus ”4”, sen sijaan että kysyttäisiin kysymys ”2+2”, johon katsoja itse saisi hoksata vastauksen.

Saman asian voisi kirjoittaa kysymyksen muotoon tavalla ”2+2=?” kirjoittaen kohtaussarjan, jossa ensin näytetään kuinka paljon päähenkilö välittää puolisostaan, sitten näytetään, kun puoliso kertoo päähenkilölle, kuinka hän ei halua enää jatkaa suhdetta ja kolmanneksi hypätään tilanteeseen, jossa päähenkilö itkee. Näin ollen katsojalle ei tarvitse selittää miksi päähenkilö itkee sillä tämä ymmärtää sen kontekstista itse. Tällä tavoin katsojalle on annettu yhtälö 2+2=?, jossa palaset (2+2), eli kaksi edellistä kohtausta, yhdistämällä on hänen mahdollista saada vastaus kysymykseen ”miksi päähenkilö itkee?”.

Yorken mukaan asioiden selittäminen auki tappaa draaman (Yorke 2013, 166). Stantonin ehdottama “2+2=?” kerronta taas vetää katsojan mielenkiintoa puoleensa. Kun muistetaan Esslinin argumentti siitä, kuinka draamakirjailijan ensimmäinen tehtävä on pitää katsojan mielenkiinto yllä, sekä aikaisempi havainto siitä, että jännitteellä haetaan nimenomaan sitä, että katsoja jaksaisi jatkaa teoksen katsomista, voidaan todeta, että “show, don’t tell” -tyyppinen ”2+2=?” kerronta luo jännitettä.

3.4 Näyttämöapulainen - toiminta ja deadline

Stanton toteaa, että yleisöllä on alitajuinen tarve yrittää hoksata palasia yhdistelemällä mitä tapahtuu (Yorke 2013, 116–117). Esslininkin mukaan katsoja onkin ilmaissut halukkuutensa ottaa vastaan jokin viesti ryhtyessään katselemaan näytelmää, elokuvaa tai televisiosarjaa. Tämän vuoksi katsoja on päättänytkin selvittää kyseisen teoksen viestin sisällön, jolloin kaikki, mitä lavalla, valkokankaalla tai kuvaruudussa tapahtuu, tulkitaan osaksi elokuvaa tai televisiosarjaa. (Esslin 1976, 57). Yorken esittämä ”2+2=?” kerronnan tapa toimiikin sen vuoksi,

että katsoja on halukas selvittämään vastauksen annettuun kysymykseen yhdistämällä hänelle annetut tiedonjyvät.

Esslin antaa ilmiöstä konkreettisen esimerkin: Sveitsiläistä kirjailijaa ja näytelmäkirjailijaa Max Frischia oli pyydetty saapumaan erääseen teatteriin Zürichissä. Hän saapui kuitenkin liian aikaisin ja istui odottamaan tyhjään katsomoon. Tyhjälle lavalle syttyi valot ja sinne saapui näyttämöapulainen asettamaan tuoleja. Frisch kuvailee, että näyttämöapulaisen jokainen liike tuntui merkitykselliseltä siksi, että se tapahtui näyttämöllä. (Esslin 1976, 57).

Mielenkiintoista Frischin havainnossa on, että kyseessä ei ollut tarkoituksen mukainen esitys, vaan näyttämöapulainen tekemässä työtänsä. Vaikka näyttämöapulainen ei varsinaisesti näyttelekään, on hänellä lavalla kuitenkin selkeä toiminnan suunta: laittaa tuolit järjestykseen.

Mikäli näyttämöapulaisen toimintaa katsoo fiktiona, voisi siitä muotoilla dramaattisen kysymyksen seuraavasti: saako näyttämöapulainen laitettua tuolit oikeaan järjestykseen? Jatketaan ajatusleikkiä ja kuvitellaan, että näyttämöapulainen on tilanteessa, jossa kello on viittä vaille kaksi ja hän saa potkut, mikäli ei saa järjestettyä tuoleja kello kahteen mennessä. Näin kasvatetaan panoksia ja luodaan näyttämöavustajalle konkreettisempi vastavoima. Mikäli Frischilla sattuisi olemaan tieto tästä aikarajasta, hän todennäköisesti jännittäisi näyttämöapulaisen puolesta valtavasti. Frischin luonteesta riippuen hän saattaisi jopa mennä auttamaan tuolien järjestämisessä.

Edellisestä havainnosta huomattavaa on, että toiminta, jolla on jokin määränpää, näyttäisi kiinnostavan, vaikkei katsoja edes tietäisi panoksia. Toinen havainto on, että sillä ei näyttäisi olevan merkitystä, onko asioiden suhteet rakennettu tarkoituksenmukaisesti vai ei, sillä ihmismielellä on tarve luoda asioiden välille yhteyksiä.

Tämä palauttaa minut johdannossa mainitsemiini alhaisen konfliktin elokuviin. *Patersonia* katsoessa en ensimmäisellä katselukerralla välttämättä täysin ymmärtänyt päähenkilö Patersonin sisäistä konfliktia, mutta mielenkiintoni ylläpitämiseen riitti, että pääsen seuraamaan hänen arkista elämäänsä. Patersonilla on kuitenkin elokuvassa koko ajan jokin suunta: hän kävelee töihin, tekee työvuoronsa, kirjoittaa runoja ja niin edelleen.

Jarmusch osaa siis esittää nämä asiat tarpeeksi mielenkiintoisesti ja minulle se ainakin näyttäisi riittävän jännitteen luomiseksi kyseisessä elokuvassa. Esslinin termein Jarmusch osaa luoda siis elokuvaan taitavasti apukaaret sekä pienoisjännitteet, jolloin minua ei katsojana haittaa vaikken aivan täysin ymmärräkään elokuvan pääjännitettä.

Kun ihmismielelle vaikuttaisi olevan ominaista luoda merkityksellisiä yhteyksiä hänelle esitettyjen seikkojen välillä, kannattaa draaman kirjoittajan ehdottomasti hyödyntää tätä mekanismia työkaluna. Siksi on siis mielenkiintoisempaa ilmaista asioita kysymyksen kautta 2+2=? mallilla verrattuna pelkkään vastaukseen 4.

3.5 Kysymys jännitteen luojana

Henkilöhahmon tahdosta ja esteestä syntyvän konfliktin lisäksi on käsikirjoittajalla muitakin keinoja herättää kysymys katsojassa ja luoda täten jännitteistä ilmaisua. Esimerkiksi *The Zone of Intrestin* (2023) tapauksessa jännitettä loi kontrasti sekä rinnastus. Kuten aikaisemmin totesin, elokuvan pääjännitteen voi katsoa muodostuvan kysymyksestä ”mitä oikeastaan tapahtuu?”.

Dialogin tasolla taas käsikirjoittaja voi luoda jännitettä alatekstillä. Yksinkertaisimmillaan alateksti syntyy, kun sanotun ja sanomattoman välillä on ristiriita. Tämä ristiriita taas herättää katsojassa kysymyksen, johon hän kirjoittajan antamien informaation palojen avulla pyrkii päättelemään vastauksen. Esimerkissä, jossa henkilö A kysyy henkilö B:ltä ”rakastatko sinä minua?” ja henkilö B epäröi ennen kuin vastaa ”rakastan”, jännitteen herättää alateksti. Henkilön B käyttäytymisen ja vastauksen ”rakastan” välillä on ristiriita. Näin katsojalle herää kysymyksiä kuten ”puhuuko henkilö B totta?” tai ”miksi henkilö B valehtelee A:lle?”.

Esittämällä katsojalle informaation palasia vastauksen sijaan annetaan katsojalle tilaa tulkita tilannetta. Kun katsoja joutuu täydentämään puuttuvia palasia, tekee hän sen osittain omien kokemustensa perusteella vastaavanlaisista tilanteista empatiaa käyttäen. Tämä on Esslinin mukaan draaman muodolle ominainen erityinen vaikutusvoima. (Esslin 1976, 45).

Mitä tahansa keinoa käsikirjoittaja käyttääkin jännitteen luomiseksi, näyttäisi kysymyksen herättäminen olevan olennaista. Näin voidaankin todeta, että kysymyksen herättäminen katsojassa on olennainen osa jännitteen luomista. Tekijän näkökulmasta kysymystä lähestytään

lähtökohdasta ajattelemalla, ettei katsoja tiedä vastausta kysymykseen. Ajatellaan, että kun katsoja janoaa saada tietää vastauksen kysymykseen hän jatkaa teoksen katsomista. Esimerkiksi ”show don’t tell” -tyylinen kerronta, Stantonia mukaillen ilmaistuna ”2+2=?”, perustuu siihen, että katsojalle annetaan informaation palasia, joiden pohjalta tämä saa itse päätellä vastauksen niiden herättämään kysymykseen. Tämä vaatii luonnollisesti sen, että katsoja ei tiedä mikä vastaus on. Asia ei kuitenkaan näyttäisi olevan näin yksinkertainen. Tarkastelen seuraavassa kappaleessa katsojan odotusten roolia jännitteen luomisessa “jännityksen paradoksin” kautta.

4 Jännityksen paradoksi

4.1 Miten katsoja voi jännittää, vaikka tietää jo mitä tapahtuu?

Alussa sivusin käsikirjoittaja Michael Jaminin ajatusta siitä miksi katsoja jaksaa katsoa. Hänen mielestään katsoja haluaa vain yksinkertaisesti tietää mitä tapahtuu seuraavaksi. Jaminin ajatus on yksinkertaisuudessaan viehättävä ja varmasti osittain totta. Vacklin ym., Talvio ja Esslin ovat puhuneet kuinka jännite syntyy, kun katsojassa herää jokin kysymys. Tähän kaikkeen tuntuisi ensiajattelemalta liittyvän, että katsoja ei tiedä mitä tulee tapahtumaan. Aaron Smuts esittelee artikkelissaan *The Paradox of Suspense* jännityksen paradoksin: mikäli jännitys vaatii katsojalta epävarmuutta tarinan lopputuloksesta, kuinka katsoja sitten voi tuntea jännitystä katsoessamme elokuvaa toista kertaa? (Smuts 2021)

4.2 Jännityksen määritelmä

Smuts lainaa artikkelissaan määritelmää jännityksen tunteesta kognitiivisilta psykologeilta Andrew Ortonylta, Gerald L. Clorenilta ja Allan Collinsilta. Ortony ym. mukaan jännitys syntyy kahdesta seikasta: pelon ja toivon tunteesta sekä kognitiivisesta epävarmuuden tilasta (Smuts 2021). Epävarmuus, toisin sanoen se, ettei tiedä mitä tulee tapahtumaan, ja siitä syntyvät pelot ja toiveet siitä kuinka tilanne tulee ratkeamaan, ovat teorian mukaan jännityksen perusta.

On huomattava, että Smutts puhuu artikkelissaan “jännityksestä” (suspense) eikä “jännitteestä” (tension). Jännityksen määrittelyssä Ortony ym. toteavat, että jännitys vaatii pelon ja toivon

tunteita sekä epävarmuutta (Smutts). Aikaisemmissa luvuissa jännitettä tarkastellessani taas on käynyt ilmi, että jännitteen määritelmä muun muassa Vacklinin ym. mukaan on seuraava: “Jännite synnytetään virittämällä konflikti, jonka lopputulosta katsoja toivoo ja pelkää” (Vacklin ym. 2012, 75). Näin ollen jännitys ja jännite tuntuvat jakavan hyvin samankaltaisia kriteerejä syntyäkseen. Vaikka “jännitys” ja “jännite” eivät olekaan täysin sama asia, näkisinkin jännityksen olevan yksi keino luoda jännitettä. Voikin siis sanoa, että kun katsoja tuntee jännitystä, on myös jännite silloin läsnä.

4.3 Jännityksen paradoksi ja viihteellinen epävarmuus

Aaron Smuts muotoilee jännityksen paradoksin näin: 1) jännitys vaatii epätietoisuutta (lopputuloksesta) 2) tarinan lopputuloksen tietäminen estää epätietoisuuden 3) katsojat voivat tuntea jännitystä katsoessaan joitakin tarinoita, vaikka he tietävät niiden lopputuleman (Smutts 2021). Smuts esittelee esseessään neljä teoriaa ratkaisemaan jännityksen paradoksia. Esittelen seuraavaksi niistä ensimmäisen, Noël Carrollin viihteellinen epävarmuus -teorian (entertained uncertaintity), koska sillä on mielestäni eniten konkreettista annettavaa tämän opinnäytetyön näkökulmasta.

Carroll argumentoi, että jännityksen kokemus vaatii viihteellistä epävarmuutta eikä aitoa epävarmuutta tilanteen ratkeamisesta (Smuts 2021). Carrollin teoria siis kumoaa jännityksen paradoksin väitteen numero yksi “jännitys vaatii epätietoisuutta (lopputuloksesta)” argumentoiden, että vaikka tiedämme miten elokuva tai kohtaus päättyy, voimme kuvitella, että se ei pääty siten ja tämä riittää jännityksen tunteen syntymiseen (Smuts, 2021).

Teoria on mielenkiintoinen suhteessa Esslinin väitteeseen siitä, että jännite vaatii kohtauksella tai elokuvalla oltavan nähtävissä erilaisia mahdollisia lopputulemia. Kun yhdistää Esslinin väitteen Carrollin teoriaan siitä, että ihmiset kykenevät herättämään itsessään erilaisia tunteita kuvittelemalla erilaisia tilanteita tietäen niiden olevan fiktiivisiä, voisi ajatella, että elokuvaan tai kohtaukseen syntyy jännite, mikäli se on rakennettu sillä tavoin, että sillä on mahdollisuus kääntyä moniin eri lopputulemiin. Tämä mielestäni viittaa siihen, että elokuvan tai kohtauksen ennalta-arvaamattomuus on mielenkiintoista siitä huolimatta tietääkö katsoja, miten se päättyy vai ei.

Voisikin ajatella, että silloin kun kohtauksessa tai elokuvassa on monia mahdollisia erilaisia lopputulemia saattaa se onnistua käsittelemään teemaa monipuolisemmin ja paljastamaan elokuvassa käsiteltävästä ilmiöstä jotain uutta ja mielenkiintoista. Räikeän asetelmalliset kohtaukset ovat taas tämän vastakohta. Asetelmallisia kohtauksia leimaa erilaisten vaihtoehtoisten lopputulemien puute, jolloin niiden havainto jää toteamisen tasolle.

4.4 Viihteellisen epävarmuuden kritiikkiä

Smuts kritisoi Carrollin viihteellinen epävarmuus -teoriaa siitä, ettei teoria selitä minkä vuoksi jännityksen tunne saattaa muuttua elokuvaa uudestaan katsoessa. Mikäli ainoa asia mitä jännityksen luomiseen todella vaadittaisiin, olisi Carrollin esittämä viihteellinen jännitys, ei jännityksen tunteen tulisi silloin seuraavilla katselukerroilla muuttua. Smutsin mukaan jännityksen tunne saattaa kuitenkin joko kasvaa tai vähetä ensimmäistä katselukertaa seuraavilla kerroilla. (Smuts 2021).

Esimerkkinä hän käyttää sekvenssiä Hitchcockin *Psykosta* (1960): Kohtauksessa, jossa Janet Leighin esittämä Mario Crane juttelee hotellin toimistossa Anthony Perkinsin esittämän Norman Batesin kanssa, saattaa katsoja ensimmäisellä katsomiskerralla tuntea pientä jännitystä Cranen puolesta, sillä toimistossa on muun muassa lavastuksen puolesta painostava tunnelma. Katsojalla ei kuitenkaan ole mitään syytä aavistaa, että Norman tulee puukottamaan Cranen muutaman minuutin kuluttua. Toisella katsomiskerralla, kun katsoja tietää jo mitä tulee tapahtumaan, tuntuu kohtaus huomattavasti jännitteisemmältä. Näin ollen katsoja tuntee enemmän jännitystä Cranen puolesta, kun hän tietää tämän kohtalon. (Smuts 2021)

Coenin veljesten elokuva *No Country for Old Men* (2007) on muuttunut itselläni taas vähemmän jännittäväksi seuraavilla katselukerroilla. Syy miksi en enää jännitä niin paljon on yksinkertaisesti se, että tiedän vastauksen elokuvan pääjännitettä määrittävään kysymykseen “selviääkö elokuvan päähenkilö Llewelyn Moss?”.

Elokuva on genreltään trilleri, jossa Javier Bardemin esittämä Anton Chigurh ajaa takaa Josh Brolinin esittämää Llewelyn Mossia, joka on epäonnekseen löytänyt Chigurhin pomolle kuuluvan rahasalkun. Llewelyn Mossin ollessa päähenkilö, elokuvan pääjännite syntyy

kysymyksestä ”saako Chigurh Mossin kiinni?”. Panoksena on Mossin elämä, sillä Chigurh on säälimätön palkkatappaja, jolla on oma vinksahtanut moraalikoodistonsa.

Coenit ovat kuitenkin mestareita rakentamaan kiinnostavia henkilöhahmoja sekä kohtauksia ja väitän, että ainakin nämä kaksi seikkaa pitävät minut kiinnostuneena elokuvasta, kun katson sitä. Lisäksi kun tiedän elokuvan lopputuleman, vapautuu minulle enemmän kapasiteettia tarkkailla elokuvan temaattista ulottuvuutta Mossin kohtalon jännittämisen sijaan. Tämä saa minut kysymään kysymyksiä kuten ”Mikä saa Llewelyn Mossin toimimaan tuolla tavalla?” tai ”Mikä ajaa Anton Chigurhia?”.

Vaikka elokuva ei siis olekaan yhtä jännittävä kuin ensimmäisellä katselukerralla, saa se minut silti esittämään kysymyksiä. Jännitteen syntymisen kannalta kysymyksen herättäminen taas on olennaista, joten tämän vuoksi sanoisinkin elokuvan jännitteen pitävän minut otteessaan uusilla katselukerroilla.

Sillä tietääkö katsoja lopputuleman on siis merkitystä jännityksen kokemisen kannalta. Tämä on ongelmallista, mikäli katsoo jännityksen paradoksia teoreettisesta näkökulmasta ja haluaa selittää ilmiön ristiriitaisuuden yksioikoisesti. Täytyy myös muistaa, että kyse on jännityksestä, ei jännitteestä. Jännitys on yksi keino luoda jännitettä elokuvaan eikä jännite välttämättä vaadi jännitystä.

Näkisin, että seuraavilla katselukerroilla kysymykset joita katsojan mielessä herää muuttuvatkin suhteessa ensimmäiseen katselukertaan. Ensimmäisessä luvussa mainitsin, kuinka Esslinin mukaan on olemassa monenlaista draamallista jännitystä (Esslin 1976, 48). Smuts osoittaakin myöhemmin esseessään, että oletus siitä, että katsoja tuntee seuraavilla katselukerroilla jännitystä, saattaa olla virheellinen. Hän argumentoi, että katsoja saattaakin tuntea seuraavalla kerralla vain odotuksen tunnetta (anticipation) ja siitä syntyvää jännitettä (tension). (Smuts 2021).

4.5 Jännitys sekä jännite toisella katselukerralla

Mielenkiintoista on minkä vuoksi jotkin elokuvat Smutsin mukaan menettävät jännitystään seuraavalla katsomiskerralla. Väittäisin, että tähän vaikuttaa ainakin se, kuinka hyvin teos on

sommiteltu, eli kuinka hyvin elokuvan eri tasojen jännitteet toimivat yhdessä henkilöhahmojen sekä elokuvan temaattisen ulottuvuuden kanssa.

Esslinin mukaan draamakirjailijan ensisijainen tehtävä oli kiinnittää ja pitää katsojan huomio teoksessa (Esslin, 47). Näin ollen teoksen sommittelu, eli miten se on dramatisoitu ja kirjoitettu, on ensisijaisen tärkeää draamaa kirjoittaessa, mutta väitän, ettei se kuitenkaan ole teoksen lähtökohta. Tekijä haluaa aina välittää teoksellaan jotain katsojalle. Taiteen luonteeseen kuuluu, että tekijällä on teoksen taustalla jokin intentio eli tekijä haluaa sanoa teoksellaan jotain. Tämä konkretisoituu käsikirjoittajalle usein kysymyksillä “mikä on havainto teoksen taustalla?” tai “mitä teemoja teos käsittelee?”. Nämä ovat mielestäni esimerkkejä Esslinin mainitsemista kunnianhimoisemmista pyrkimyksistä.

Teoksen rakentaminen ja sommittelu ovatkin draaman kirjoittajalle työkaluja päästä tuomaan haluamansa asia esille aivan samoin kuten pensseli, kanvaasi sekä värit ovat kuvataiteilijalle. Vaikka kuvataiteilijalla olisi jokin selkeä visio mielessään, mutta pensseli ei vain yksinkertaisesti pysy hänellä kädessä, ei hän todennäköisesti kykene välittämään intentiotaan.

Voisi siis ajatella, että mitä harjaantuneempi on draamakirjailijan ammattitaito, eli mitä paremmin hän kykenee ymmärtämään ja käyttämään draamallisen kerronnan keinoja, sitä suurempi mahdollisuus hänellä on kyetä välittää oma intentionsa ja paljastaa haluamastaan teemasta tai ilmiöstä erilaisia näkökulmia sekä ristiriitaisuuksia. Täten saattaa olla todennäköisempää, että teos kestää paremmin uudelleen katselua.

Se kuinka hyvin teos kestää uudelleen katselua saattaa johtua myös genrestä. Mikäli elokuvan pääjännite nojaa vahvasti johonkin tietoon, jonka katsoja haluaa saada tietää, saattaa elokuvan uudelleenkatsomiskokemus olla epätyydyttävämpi. Esimerkiksi murhamysteerit sekä dekkarit perustavat yleensä pääjännitteensä pitkälti kysymykseen siitä kuka on murhaaja tai että saavatko poliisit murhaajan kiinni. Tällöin juonen loppuratkaisun tietäminen saattaa vesittää katsomiskokemusta syvemmin kuin elokuvassa, jossa pyöritään jonkin teeman ympärillä.

Esimerkki tämänkaltaisesta vähemmän juonivetoisesta elokuvasta voisi olla Sofia Coppolan ohjaama *Lost in Translation* (2003). Elokuva käsittelee ihmisen kaipuuta löytää yhteys toisen

ihmisen kanssa romanttisen rakkaustarinan kautta. Elokuvassa ei mielestäni ole keskeistä saavatko päähenkilöt toisensa, vaikkakin pääjännitteen voisi sanoa perustuvan tälle kysymykselle, vaan havainto merkityksellisen ihmissuhteen kaipuusta sekä tärkeydestä.

On myös erittäin yksilöllistä mitä elokuvia katsoo uudestaan. Minulla on esimerkiksi elokuvia, joita katson aina uudestaan ja uudestaan säännöllisin aikavälein. Koen sen johtuvan siitä, että minulla on tunneside elokuvaan. Saattaa olla, että kun olen katsonut sen ensimmäistä kertaa, on se herättänyt minussa jotain, jonka elän läpi uudestaan toisella kerralla elokuvaa katsoessani palaten johonkin tunteeseen tai muistoon.

Tämä on mielenkiintoista suhteessa Carrollin viihteellisen jännitteen -teoriaan. Carrollin mukaanhan katsoja kykenee herättämään itsessään tunteita kuvittelemalla itsensä erilaisiin elokuvan esittämiin tilanteisiin (Smuts 2021). Viihteellinen jännite kuvaakin mielestäni samastumista eli katsojan kykyä asettua empaattisesti elokuvan henkilön asemaan. Katsoja kykenee teorian mukaan samastumaan elokuvan henkilön asemaan, vaikka tietääkin mitä tälle tulee käymään. Tämän vuoksi käsittelen vielä lyhyesti samastumisen ilmiötä jännitteen näkökulmasta.

5 Samastuminen

5.1 Samastumisen teoriaa

Esslin toteaa, että katsojan mielenkiintoa ei herätetä pelkästään juonella, vaan sen herättämiseen tarvitaan juonen yhdistämistä henkilöhahmojen kiinnostavuuteen. Väkivaltaisinkaan toiminta ei kiinnosta katsojaa, mikäli tämä ei tunne henkilöitä tutuiksi, pidä heistä ja täten kiinnostu heistä tarpeeksi. (Esslin 1976, 54).

Elokuvan alussa katsojan kiinnostuksen herättämiseen riittää pelkästään uteliaisuus, mutta elokuvan edetessä on olennaista voimistaa sekä syventää katsojan tunnekokemusta (Vacklin ym. 2007, 222). Henkilöhahmon voikin nähdä eräänlaisena porttina tarinan tunnetasoon. Henkilöhahmolle on muodostettava emotionaalinen kaari, jota pitkin kirjoittaja kuljettaa

katsojan tunnekokemusta kehitellen vuoroin positiivisia ja negatiivisia tunnekokemuksia (Vacklin ym. 2007, 245).

Huoltajuuskiistaa käsittelevän elokuvan voisi kirjoittaa siten, että katsoja eläytyy myötätuntoisesti päähenkilönä toimivan huoltajan pelkoon menettää lapsensa. Tällöin juonellisilla tapahtumilla varioidaan sitä, miten kiista näyttää päättyvän päähenkilön kannalta. Tällöin elokuvan edetessä päähenkilöllä, ja täten myös katsojalla, vuorottelevat positiiviset ja negatiiviset tunteet. Kun näyttää siltä, että päähenkilö on voittamassa kiistaa, ovat hän sekä katsoja todennäköisesti tilanteesta onnellisia. Kun taas näyttää siltä, että päähenkilö on menettämässä lapsensa huoltajuuden, voisivat päähenkilö sekä katsoja kokea epäoikeudenmukaisuutta, surua ja vihaa.

Talvion mukaan samaistumisella tarkoitetaan sitä, kun katsoja muodostaa emotionaalisen yhteyden päähenkilöön tuntien kiinnostusta ja myötätuntoa tätä kohtaan. Toisin sanoen katsoja siis toivoo ja pelkää päähenkilön puolesta. Päähenkilön miellyttävyydellä ei Talvion mukaan ole merkitystä katsojan kiinnostuksen heräämisen kannalta. Samastuminen syntyy siitä, että näemme missä tilanteessa päähenkilö on ja hänen pyrkimyksensä suhteessa tilanteeseen. (Talvio 2021, 51).

Talvio käyttää esimerkkinä Tuhkimoa ja palkkamurhaajaa: hänen mukaansa saatamme eläytyä yhtä lailla Tuhkimon pyrkimykseen päästä pois huonosti kohdellun altavastaajan tilanteesta aivan kuin keikalla olevaan palkkamurhaajan tavoitteeseen murhata kohdehenkilö. Hänen mukaansa tunnistettava inhimillinen tarve, joka on esitetty uskottavasti voi saada meidät samastumaan päähenkilöön ja unohtamaan, että hänen toimintansa on todellisuudessa sellaista, jota emme voisi oikeassa elämässä hyväksyä (Talvio 2021, 51). Kun katsoja näin samastuu päähenkilöön, hänen toimintansa herättää katsojassa toivoa ja pelkoa (Talvio 2021, 52).

Eroavaisuutena Vacklin ym. ja Talvion määritelmissä on, että Vacklin ym. mukaan katsoja kokee tunteita päähenkilön puolesta ja Talvion mukaan taas katsoja jännittää enemmänkin mitä päähenkilölle käy, eli saako tämä haluamansa vai ei. Talvion määritelmässä katsoja on

kauempana elokuvan henkilöä ja määritelmällisesti enemmän katsoja eikä niinkään tunteiden sijaiskokija kuten Vacklinin ym. määritelmä antaa ymmärtää.

5.2 Samastumisesta käytännössä

Ajatellessani itseäni katsojana, sanoisin, että Talvion määritelmä pitää kohdallani useimmiten paikkansa. Kun katson elokuvaa, harvemmin tunnen samankaltaista tunnetta kuin päähenkilö valkokankaalla. Oma kokemukseni on, että kun katson romanttista draamaa, projisoin elokuvan henkilöihin omia tunteitani kuten omaa haluani tulla rakastetuksi, hyväksytyksi ja nähdyksi. Romanttisessa draamassahan pääpari esitetään usein toisillensa täydellisesti sopivina, jolloin dynamiikka edustaa edellä mainittujen tarpeiden konkretisoitumista.

Katsoessani elokuvaa saatan käydä samankaltaisia tunteita ja tilanteita omasta elämästäni läpi kuin päähenkilö. En kuitenkaan koe, että usein tuntisin tunteita päähenkilön puolesta kuten Vacklin ym. asian muotoilee. Koen enemmänkin ymmärrystä ja empatiaa päähenkilöä kohtaan, sillä osaan yhdistää hänelle tapahtuvat juonen käänteet tapahtumiin omasta elämästäni. Voisi ajatella, että aikaisemmin esittelemäni ”2+2=?” -tyylinen ilmaisu auttaa katsojaa samastumaan henkilöhahmoon, sillä se jättää katsojalle tilaa täyttää tyhjät aukot tarinassa. Tämä taas aiheuttaa sen, että katsoja projisoi omia kokemuksiaan elokuvaan.

Samastuttavat henkilöhahmot ovat siis yksi edellytys sille, että katsoja pysyy kiinnostuneena. Kun muistetaan Esslinin ajatus draamakirjailijan ensisijaisesta tehtävästä pitää katsojan mielenkiinto yllä, voisi ajatella, että samastuttavat henkilöhahmot ovat osa jännitteen luomista. Näin ollen samastuminen on keskeinen ilmiö jännitteen kannalta.

Samastumisen mekaniikkaan, termin määrittelyyn sekä itse termiin liittyy myös problematiikkaa. En kuitenkaan tässä työssä mene samastumiseen tämän enempää. Tämän opinnäytetyön kannalta minulle riittää havainto siitä, että sillä on jännitteen kannalta merkitystä, samastuuko katsoja elokuvan päähenkilöön tai henkilöihin vai ei.

6 Johtopäätelmät

Jännite draamallisessa kontekstissa näyttäisi tiivistyvän kysymyksen herättämiseen katsojassa. Kysymys on toistuva teema, joka ilmenee jokaisessa lähteessäni. Eri kirjoittajat lähestyvät sitä hieman eri näkökulmasta: Esslin puhuu jännitystä määrittävästä kysymyksestä, joka on huomattavasti laajempi käsitys kuin Talvion sekä Vacklin ym. esittelemä dramaattinen analyysikysymys. Yorke taas painottaa kuinka ilmaisun tulisi herättää kysymys ja täten saada katsoja pohtimaan vastausta itse. Olennaista olisi myös pohtia kenen näkökulmasta kysymystä tarkastellaan: käsikirjoittajan tai elokuvantekijän, dramaturgin vai katsojan. Esimerkiksi dramaattinen analyysikysymys on selkeä konkreettinen työkalu, joka auttaa hahmottamaan päähenkilölähtöisen näytelmäelokuvan jännitteitä käsikirjoitusvaiheessa.

Näytelmäkirjailija Frischin havainto näyttämöapulaisen toiminnasta lavalla on mielestäni mielenkiintoinen. Sen perusteella kysymyksen herättämiseen näyttäisi riittävän, kun katsojalle esitetään henkilöhahmo, jolla on selkeä suunta. Havainto menee yksiin Talvion esittämän samastumisen mekaniikan kanssa: kun katsojalle esitetään henkilöhahmo, jolla on inhimillinen samaistuttava tarve, herää katsojalle kysymys ”saako henkilö haluamansa”. Tämä tarve voi olla hyvinkin konkreettinen, kuten vaikkapa laittaa tuolit järjestykseen. Tämän kaltaista konkreettista tarvetta voisi pyrkiä käyttämään kirjoittaessa. Tällöin kysymykseksi muodostuu kuinka saada päähenkilön halut ja tarpeet sekä tahdonsuunta esitettyä mahdollisimman konkreettisen toiminnan kautta. *Patersonin* tapauksessa taas mielenkiintoista on, että se saa minut pohtimaan tarvitseeko katsojan edes tietää päähenkilön tarvetta vai riittääkö pelkästään eteenpäin suuntautuva toiminta?

Samastuminen on olennainen osa jännitteen syntymisen mekaniikkaa draamassa, sillä draaman kerronnan muoto on luonteeltaan henkilölähtöistä. Tämän vuoksi mielenkiintoisen sekä moniulotteisen hahmon luomiseen voisi perehtyä tarkemmin, sillä kuten Vacklin ym. mainitsi, ovat henkilöhahmot portti elokuvan emotionaaliseen ulottuvuuteen.

Jännitteiden tulisi toimia niin pääjännite-, apukaari- kuin pienoisjännitetasolla. Väittäisin, että käsikirjoittajan on helpompi luoda pienempien hierarkioiden, eli siis apukaarien ja

pienoisjännitteiden tasoisia jännitteitä, mikäli hierarkian suuremmat jännitteet ovat kunnossa. Silloin kirjoittajalla on käytettävissä teoksen konteksti, jolloin hän kykenee siihen nojaten jättämään kerrontaan enemmän tulkinnanvaraisuutta ja aukkoja katsojalle täydennettäväksi herättäen näin kysymyksiä.

Ennalta-arvaamattomuus on olennaista jännitteen ja draaman kannalta. Mikäli haluaa ilmaisun olevan jännitteistä, tulisi pyrkiä kerronnassa yllättäviin sekä luoviin ratkaisuihin. Kun katsoja ei tiedä minne elokuva on menossa, pysyy tämä todennäköisemmin kiinnostuneena.

Havainto siitä, että jännite ei välttämättä laske vaikka katsoja tietäisikin kuinka elokuvan juoni päättyy on mielestäni tärkeä. Jännitysmomentti näyttäisi muuttuvan seuraavalla katselukerralla, jolloin katsojalle saattaa herätä luonteeltaan erilaisia kysymyksiä toisella katselukerralla. Tämä on hyödyllistä siksi, että hyvin dramatisoitua teosta katsellessa katsoja saa toisella katselukerralla keskityttyä teoksen muihin ulottuvuuksiin kuin vain juonelliseen ja täten teos saattaa herättää lisäpohdintaa sekä ajatuksia.

Tutkimuskysymyksiäni olisi mielenkiintoista tutkia suhteessa mainitsemiini alhaisen konfliktin elokuviin. Yksi tapa olisi tehdä dramaturginen analyysi jostain johdannossa mainitsemistani elokuvista: etsiä mistä elementeistä sen jännite eri tasoilla muodostuu ja miten se vaikuttaa katsomiskokemukseen. Analysoimalla kerronnaltaan perinteisistä konventioista poikkeavia elokuvia saattaisi löytyä draamallisen ja ei-draamallisen elokuvan kerronnan keinojen välisiä rajapintoja. Kiinnostavaa olisi tutkia minkälaisia runollisen kerronnan keinoja henkilövetoinen draamaelokuva voisi käyttää.

Aihe jaksaa kiinnostaa minua vieläkin siksi, että elämä muodostaa harvoin selkeitä tapahtumakaaria, jotka nivoutuvat lopulta nätisti yhteen noudattaen perinteisen tarinankerronnan konventioita. Lisäksi harvoin kohtaamme modernissa arkisessa elämässämme toimintaelokuvissa yleisiä suuria ”pakene tai taistele” konflikteja. Modernin ihmisen elämän konfliktit sekä ristiriidat ovatkin mielestäni hienovaraisempia ja moniulotteisempia. Tämän vuoksi palaan alhaisen konfliktin elokuvien pariin ja ihailen niiden kykyä avata runollisesti elämästä jotain sellaista, mitä on hankala suoraan sanoittaa.

7 Lähteet

Lähdekirjallisuus:

Esslin, M. 1976. *Draaman perusteet*. Kääntänyt Sirkka Heiskanen-Mäkelä. K. J. Jyväskylä: Gummerus Osakeyhtiö, 1980. 159 s. ISBN 951-20-1860-8

McKee, R 1998. *Story - Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. York: Methuen, 2014. 466 s. ISBN 978-0-413-71560-9

Talvio, R. 2021. Matkalla kohti - *Elokuvan dramaturginen analyysi*. Espoo: Aalto ARTS Books, 2021. 208 s. ISBN 978-952-64-0477-6

Vacklin A., Rosenvall J., Nikkinen A. 2007. *Elokuvan runousoppia - Käsikirjoittajan syventävät tiedot*. Helsinki: Like kustannus, 2007. 455 s. ISBN 978-952-471-957-5

Yorke, J. 2013. *Into the woods – How stories work and why we tell them*. St Ives: Penguin Books, 2014. 309 s. ISBN 978-0-141-97810-9s

Elokuvat ja TV-sarjat:

Aftersun, 2022. Ohjaus: Charlotte Wells. Tuotantoyhtiöt: BBC Film, Screen Scotland, Tango Entertainment, BFI, Pastel Productions, Unified Theory.

Avengers: Endgame, 2019. Ohjaus: Anthony Russo, Joe Russo. Tuotantoyhtiö: Marvel Studios

Lost in Translation, 2003. Ohjaus: Sofia Coppola. Tuotantoyhtiöt: American Zoetrope, Elemental Films.

No Country for Old Men, 2007. Ohjaus: Joel Coen, Ethan Coen. Tuotantoyhtiöt: Paramount Vantage, Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions

Paterson, 2016. Ohjaus: Jim Jarmusch. Tuotantoyhtiöt: K5 International, Le Pacte, Animal Kindom, Inkjet Productions.

Psycho, 1960. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotantoyhtiöt: Shamley Productions, Paramount Pictures.

The Sopranos, tuotantokaudet 1-6, 1999-2007. Luoja: David Chase. Tuotantoyhtiö: HBO

The Zone of Interest, 2023. Ohjaus Jonathan Glazer. Tuotantoyhtiöt: Film4, Acces, Polish Film Institute, JW Films, Extreme Emotions

Tuuli meitä kuljettaa, 1999. Ohjaus: Abbas Kiarostami. Tuotantoyhtiöt: MK2 Productions.

Verkkolähteet:

Jamin, Michael. Free lesson: Day one. Osoite: https://michaeljamin.com/free-lesson-day-one/?utm_source=Newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=free+lesson&utm_content=day+two (26.6.2024)

Smuts, Aaron, 2021. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Osoite: https://plato.stanford.edu/entries/paradox-suspense/ (26.6.2024

Tieteen termipankki, 2024. Kirjallisuudentutkimus: draama. Osoite: https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:draama (26.6.2024)