



# Tunne ja samaistuminen osana dokumenttielokuvan katselukokemusta

Case: Lyhytdokumenttielokuva Kipupiste

Jessica Koskiranta

OPINNÄYTETYÖ  
Toukokuu 2025

Media-alan tutkinto-ohjelma  
Luova sisällöntuotanto

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Media-alan tutkinto-ohjelma  
Luova sisällöntuotanto

KOSKIRANTA, JESSICA

Tunne ja samaistuminen osana dokumenttielokuvan katselukokemusta  
Case: Lyhytdokumenttielokuva *Kipupiste*

Opinnäytetyö 61 sivua, joista liitteitä 3 sivua  
Toukokuu 2025

---

Lyhytdokumenttielokuva *Kipupiste* on taiteellisena opinnäyteprojektinani toteutettu elokuva. Se käsittelee väkivaltaistunutta homofobiaa Patrick Tiaisen tapauksen kautta. Tavoitteeni on tutkia tunnereaktion ja samaistumisen muodostumista katsojassa ja selvittää, mitkä tekijät vaikuttavat samaistumisen syntymiseen.

Katsojatutkimuksen aineistona käytän *Kipupiste*-dokumenttielokuvaa sekä puoli-strukturoituja haastattelukaavakkeita. Vastauksia peilaan laajaan teoriapohjaan, joka käsittelee tunteita ja samaistumista.

Keskeistä opinnäytetyöni tulkinnessa on paradoksaalinen ajattelu. Tutkimuskysymykseni sekä teoreettinen osuuteni kiertyvät tunteiden paradoksin ympärille eri näkökulmista. Samaistuminen, dramaturginen tunnemanipulaatio sekä tunnereaktio katsojassa ovat tutkimukseni pääkohteita. On erityisen kiinnostavaa, että pelkoreaktio on usein ulkoapäin opittua ja samaistuminen voi olla myös välillistä.

Johtopäätöksissäni totean, että empatia ja epävarmuus kulkevat käsi kädessä. *Kipupiste*-dokumenttielokuvan aiheen marginaalisuus jakaa samaistumisen kokemusta, mutta elokuvassa käsitelty vihapuhe on helposti tunnistettavissa esimerkiksi sosiaalisessa mediassa muissa konteksteissa.

---

Asiasanat: tunteet, samaistuminen, dokumenttielokuva, käsikirjoittaminen

## ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in media  
Creative Content Production

### AUTHOR

Emotion and Identification as Part of the Documentary Film Viewing Experience  
Case: Short Documentary Film *Shattered*

Bachelor's thesis, 61 pages, appendices 3 pages  
May 2025

---

The short documentary *Shattered* is an artistic thesis project that addresses violent homophobia through the case of Patrick Tiainen. My aim is to examine how emotional reactions and identification are formed in viewers, and to explore the factors that influence the emergence of identification.

The material for my audience research consists of the documentary *Shattered* and semi-structured interview questionnaires. I analyze the responses against an extensive theoretical framework on emotions and identification.

At the core of my thesis is paradoxical thinking. My research questions and theoretical discussion revolve around the paradox of emotions from various perspectives. The main focuses of my study are identification, dramaturgical emotional manipulation, and the viewer's emotional response. It is particularly interesting that fear reactions are often learned externally, and identification can also be indirect.

As a conclusion, I find that empathy and uncertainty go hand in hand. The marginal nature of the topic in *Shattered* divides the experience of identification, yet the hate speech addressed in the film is easily recognizable from social media in other contexts as well.

---

Key words: emotions, identification, documentary film, screenwriting

## SISÄLLYS

|   |   |    |
|---|---|----|
| 1 | JOHDANTO .....  | 5  |
| 2 | DOKUMENTTIELOKUVA .....                                       | 7  |
|   | 2.1 John Grierson.....  | 10 |
|   | 2.2 Tekijän intentio .....                                    | 11 |
|   | 2.3 Dokumentaarinen elokuva nykypäivänä.....                  | 13 |
|   | 2.4 Dokumenttielokuvan alalajit .....                         | 14 |
|   | 2.5 Moodit .....  | 15 |
|   | 2.6 Symboliikka .....   | 17 |
| 3 | TUNTEET .....   | 19 |
|   | 3.1 Tunnetilojen viisi ominaisuutta .....                     | 21 |
|   | 3.2 Tunteiden vaikutus ajatteluun .....                       | 22 |
|   | 3.3 Tunne taiteessa.....                                      | 23 |
|   | 3.4 Fiktio paradoksi .....                                    | 25 |
|   | 3.5 Täystunnekokemus taiteessa.....                           | 26 |
| 4 | TUNTEIDEN KÄSIKIRJOITTAMINEN .....                            | 28 |
|   | 4.1 Jännitys ja draamallinen ironia .....                     | 30 |
|   | 4.2 Mysteeri ja shokki.....                                   | 31 |
|   | 4.3 Yhteiskunnallinen trauma.....                             | 33 |
| 5 | SAMAISTUMINEN JA TUNNETARTUNTA .....                          | 34 |
|   | 5.1 Moraali ja empatia.....                                   | 36 |
|   | 5.2 Atmosfääri ja affekti.....                                | 39 |
|   | 5.3 Sympatia ja vastatunteet.....                             | 40 |
|   | 5.4 Sääli ja pelko.....                                       | 41 |
|   | 5.5 Mimesis .....   | 44 |
|   | 5.6 Samaistuminen henkilöihin .....                           | 45 |
| 6 | CASE KIPUPISTE .....  | 47 |
|   | 6.1 Tutkimus .....  | 48 |
|   | 6.2 Tunneperusteiset kysymykset.....                          | 49 |
|   | 6.3 Samaistuminen .....                                       | 50 |
|   | 6.4 Dokumenttielokuvan yhteiskunnallinen vaikuttavuus .....   | 51 |
|   | 6.5 Symboliikka, kuvat ja repliikit osana tunnekokemusta..... | 52 |
| 7 | POHDINTA JA YHTEENVETO .....                                  | 54 |
|   | LÄHTEET.....  | 57 |
| 8 | LIITTEET .....  | 59 |

## 1 JOHDANTO

Lyhytdokumenttielokuva *Kipupiste* lähti syntymään ajatuksen tasolla kesäkuussa 2023, jolloin vielä autuaan tietämättömänä luin tulevan päähenkilöni Patrick Tiainen kokoamaa kirjaa *Taivaan ja helvetin väliltä*. Kirjassa Tiainen kertoo avoimesti perustamastaan uskonyhteisöstä, pastorina toimimisesta, sisäisestä kamppailustaan homoseksuaalisuuden kanssa sekä eheytyshoidoista.

Pari viikkoa myöhemmin törmäsin lehtiartikkeliin, jossa mainittiin jo minulle tutuksi tullut nimi; Patrick Tiainen. Nyt sain myös kasvot kirjan kirjoittajalle, tosin kasvot olivat turvonneet ja mustelmilla. Tiainen oli ollut puhumassa Tallinnassa Baltic Priden aikaan järjestetyssä seurakuntataustaisille seksuaalivähemmistön edustajille tarkoitettussa tapahtumassa, jossa hänet oli pahoinpidelty sairaalakuuntoon. Täysin odottamatta tapahtuman ulkopuolinen mieshenkilö oli saapunut paikalle puukon kanssa huutaen Jumalan kosta. Myöhemmin selvisi, että Tiaiselle jäi tapahtuneesta aivovamma, joka vaatii yhä kuntoutusta.

Olin löytänyt aiheeni. En siksi, että se olisi ollut mehukas lööppidokkari vaan siksi, että olen itse seksuaalivähemmistön edustajana joutunut kohtaamaan niin paljon vihaa, että tämä järkyttävä tapaus kouraisi syvältä. En ole koskaan joutunut kohtaamaan elämässäni mitään näin väkivaltaista, mutta väkivallan uhka on harmillisen tuttua.

Dokumenttielokuvaprosessi kesti kaikkiaan puolitoista vuotta, mikä on varsin pitkä aika työstää näin lyhyttä teosta. Se piti kuitenkin sisällään haastattelujen, monien käsikirjoitusversioiden, kuvauspäivien, leikkausversioiden ja kaiken muun mahdollisen ohella odottamattomia ja hienoja mahdollisuuksia.

Suomen elokuvasäätiön järjestämässä Pitch24-kilpailussa dokumenttiprojektimme voitti 3000:n euron kalustopalkinnon, jonka myötä pääsimme nauttimaan upeista linsseistä. Lisäksi osallistuin koulun kurssin puitteissa alkuhaastatteluista keräämälläni materiaalilla vuoden 2024 Radiofestivaalille, jonka voitin työlläni *Sit tuli sunnuntai*. Tämä audioteos on alle kymmenen minuuttinen tarina Tiaisen vä-

kivaltatapauksesta. Lopulta dokumenttiprojektini laajeni Yle Areenassa julkaistavaksi neliosaiseksi audiodokumenttisarjaksi, joka kantaa nimeä *Usko, toivo, rakkaus ja viha*.

Audioversioiden myötä kiinnostuin tunteista ja samaistumisesta, joita lähdin kirjallisessa opinnäytteessäni tutkimaan. Audioversioissa pääsi lähestymään dramaturgiaa eri suunnalta, kun kuvaa ei ole. Millä keinoin kerron visuaalisen tarinan ilman kuvaa ja herätän tunteita? Tietysti äänimaailmalla ja kerronnalla on suuri vaikutus, mutta mikä tärkeintä, on luotava vahvoja mielikuvia. Mielikuvia, joiden pohjalta kuuntelijan on kuviteltava ja luotava päässään tapahtuma. Periaatteessa audiotyö on verrattavissa proosaan: mielikuvitus täyttää loput.

Lähteitä oli alkuun hankala löytää ja syy löytyi kirjoja lukiessa: olin valinnut aiheekseni totaalisen paradoksin. Neurotieteen ensikosketuksen ja lyhyen psykologian kotioppimäärän jälkeen löysin paljon kiinnostavia näkökulmia, jotka käytännössä kaikki palasivat draaman oppi-isä Aristoteleeseen. Iso osa lähdetekstiani käsittelee fiktiivistä elokuvaa, mutta samat lainalaisuudet pätevät mielestäni dokumenttielokuvassa ja dokumentaarisessa kerronnassa.

Avaan opinnäytteessäni heti johdannon jälkeen dokumenttielikuvaa genrenä. Tämän jälkeen siirryn lukuun, joka käsittelee tunteita ja siitä jatkan luontevasti tunteiden käsikirjoittamiseen. Viidennessä luvussa keskitys samaistumiseen ja tunnetartuntaan, jonka jälkeen avaan katsojatutkimuksessa käyttämäni *Kipupiste*-dokumenttia. Lopuksi syvennyn tutkimukseeni ja vedän kaiken yhteen. Olen tutkinut aihetta paljolti yleisellä tasolla. Tutkimusosuus on vain lisänä teorialle.

Tutkimusmenetelmäni on kvalitatiivinen tutkimus ja tärkeimpänä metodina käytän haastattelua, jonka toteutin puoli-strukturoituna haastatteluna ryhmätilanteessa sekä muutamina yksittäisinä tilanteina.

Opinnäytetyöni on suunnattu erityisesti elokuva- ja tv-alan käsikirjoittajille avuksi tunnekirjoittamiseen, mutta suosittelen ehdottomasti opinnäytettä kaikille, jotka ovat kiinnostuneet taiteen liittyvästä tunnemanipulaatiosta. Toivon tämän opinnäytetyön hyödyttävän kirjoittajia työssään sekä toimivan tukena muillekin audiovisuaalisen median ammattilaisille.

## 2 DOKUMENTTIELOKUVA

Dramaturgian esi-isä Aristoteles ajatteli taiteen olevan todellisuuden jäljittelyä, mutta kaikki taiteenlajit eivät jäljittele yhteneväisesti. Kolme eri keinoa jäljittelylle ovat *millä* keinoilla, *mitä* kohteita sekä *miten* tämä tehdään. Elokuvataiteessa dokumentilla ja fiktiolla on samat keinot toteuttaa taide: elävä kuva ja ääni. Eroavaisuus onkin siinä, mikä on jäljittelyn kohde. (Aaltonen 2006, 32–33.)

Dokumenttielokuvan ja fiktion rajalinja on varsin häilyvä. Siinä missä fiktio voi perustua tositapahtumiin, dokumentissa voi olla näyteltyjä kohtauksia. *Dokumenttielokuva, dokumentti ja dokumenttiohjelma* ovat päällekkäisiä määritelmiä sekä television journalistisissa teoksissa että elokuvataiteeksi luokitelluissa dokumenttielokuvissa. Eurooppalainen määritelmä *luova dokumentaari* erottaa elokuvia televisiotuotannoista, mutta raja näiden välillä on löyhä. (Helke 2006, 18.)

Dokumentaaristen elokuvien materiaalina on mahdollista käyttää tallennemuotoisia kuva- ja äänitiedostoja, mutta dokumentaarinen elokuva ei ole sanansa mukaisesti *dokumentti*, asiakirja tai informaation tallelokero, vaikka dokumenttisanaa käytetään kuvaamaan myös elokuvallista sisältöä. Dokumentaarisessa elokuvassa käytetään historian ilmiöitä, todellisia henkilöitä ja olemassa olevia yhteiskunnallisia asioita. Dokumentaarisen elokuvan viittaussuhde oikeaan todellisuuteen on fiktiota suurempaa. (Helke 2006, 18.)

Dokumenttielokuvassa tarkastelun alla on sosiaalishistoriallinen maailmankuva, fiktiossa puolestaan sepitteellinen, mutta mahdollinen maailma. Myös leikkauksessa voi olla huomattavia eroavaisuuksia. Fiktion leikkaus pohjataan tilalliselle ja ajalliselle jatkuvuudelle, kun taas dokumentin leikkaus voi halutessaan korostaa kuvan todistusvoimaa ja argumentaatiota. Dokumenttielokuvan voidaan sanoa olevan ennen kaikkea persoonallista ja tekijälähtöistä taidetta. Se on luovaa ilmaisua, jolla peilataan todellisuutta. (Aaltonen 2006, 32–33.)

Dokumentaariset teokset voidaan jakaa fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin teoksiin. Fiktiivisessä maailmassa ihmiset ja tapahtumat ovat keksittyjä eli fiktiivisiä, vaikka teos voi kertoa todellisuudesta. Kyse on representaatiosta. Ei-fiktiiviset teokset puolestaan paljastavat ja peilaavat todellista maailmaa, väitetysti juuri niin kuin maailma esittäytyy. Dokumenttielokuva pyrkii esittämään elokuvamaailman ulkopuolisen väitteen elokuvallisilla keinoilla. (Aaltonen 2011, 15–20.)

Aaltonen kirjoittaa toisessa kirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* Michael Renovista, joka on jaotellut dokumentin neljään yleistendenssiin:

- 1) *taltiointiin, paljastamiseen ja säilyttämiseen*
- 2) *taivuttelemiseen ja provosointiin*
- 3) *analysointiin ja tutkimiseen*
- 4) *ilmaisuuksiin.*

Ensimmäinen tendenssi pitää sisällään dokumentin *indeksisen* luonteen, toinen puolestaan *instrumentaalisen*. Dokumenttielokuva on ollut välineenä jollekin, sillä on otettu kantaa, aiheutettu keskustelua sekä propagoitu. Traditionaalisesti dokumentti on suorittanut tehtävänsä kolmannessa funktiossa: se on toiminut välineellisesti todellisuudentutkimuksessa. Renov ajattelee, että dokumentin neljäntä funktiota eli ilmaisua ei arvosteta tarpeeksi, sillä se on osa-alue, jolla taiteenlaji on eniten taidetta. (Aaltonen 2006, 28.)

Dokumenttielokuvan määrittäminen on pitkään pohjautunut indeksisyydelle. Todenmukaisuus, totuus ja todellisuus. Historiallisen näkemyksen mukaan todellisen maailman suora, objektiivinen ja tieteellinen taltiointi on dokumentin syvin olemus. Kuitenkin totuuteen liittyy paljon epäkohtia ja ongelmia. Katsoja ei pysty välttämättä erottelemaan oikeaa todellisuutta representaatiosta. Siksi pitääkin muistaa, että kuva on väline todellisuuteen, mutta se ei ole yhtä kuin esittämänsä kohde. (Aaltonen 2006, 28.)

Dokumentaarisessa kerronnassa tärkeää on muodostaa katsojaan luottamus. Koska katsojan on vaikea erotella totuutta, teoksen ja katsojan välille syntyy sopimus teoksen luonteesta, esittämiskeinoista ja suhteesta teoksen ulkopuoliseen maailmaan. Konventiona voidaan pitää, että tekijän on kerrottava suoraan

tai annettava vastaanottajan ymmärtää teoksen alussa pelisäännöt. Tietoista valehtelua tulee dokumentissa välttää. Ennen kaikkea dokumentilla *tehdään* jotain maailmaan, yhteiskuntaan, instituutioihin tai yksittäisiin ihmisiin kohdistuvaa. (Aaltonen 2011, 16.)

*”Puhtainkin dokumentti on fiktiota, koska sillä on jokin rakenne ja dramaturgia eikä se saavuta todellisuutta sellaisenaan.”*  
 - Jean-Luc Godard (Aaltonen 2011, 19.)

Aiemmin dokumentin yhteydessä puhuttiin objektiivisuudesta ja totuudesta, mutta nykyisin absoluuttisen totuuden ajatuksesta on luovuttu. On tiedostettava, että totuus on aina jonkun totuutta ja dokumentin totuus on tekijänsä tulkintaa. Tekijälle objektiivisuuden ei tarvitse olla tavoite, sillä dokumentti monesti keskustelee ja antaa välineitä keskustelulle, jolloin se ymmärtää maailman olevan epäoikeudenmukainen. Siksi dokumentti on riippuvainen ympäröivästä yhteiskunnasta, sen ongelmista ja epäkohdista. (Aaltonen 2011, 18.)

Dokumenttielokuvan historiaa tarkasteltaessa voidaan huomata monien suuntausten syntyneen vastareaktiona fiktion lumemaailmalle. Dziga Vertovin *”kino-kit”*, Jean Rouchin *”cinema verite”* sekä Jean-Luc Godardkinin *”vastaelokuva”* ovat argumentoineet eroja. Dokumentin on aina ajateltu olevan jotain toisenlaista ja erityistä. Kuitenkaan dokumentin lajia ei olisi syntynyt ilman fiktion olemassaoloa, elokuvan lajit ovat siis komplementtaarisia eli edellyttävät toistensa olemassaoloa. (Aaltonen 2006, 32–33.)

Voidaan ajatella, että kaikki elokuvat ovat siis dokumentteja, mutta kaikki elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia. Yhtä lailla fiktio on todellisuuden, sosiaalishistoriallisen ympäristön jäljittelyä eli dokumentointia. Fiktion ero ovat näyttelijät, tietysti huomioon otettuna dokumentaarinen yksinkertainen representaatiomuoto. Dokumenttielokuvassa on kuitenkin todellisempi viittauskohde ja ne pyrkivät kuvaamaan olemassa olevaa sosiaalishistoriallista maailmaa tietoisemmin. Ja mikä tärkeintä, dokumenttaarisia teoksia katsotaan todellisuutena. (Aaltonen 2006, 32–33.)

## 2.1 John Grierson

Dokumentin isänä pidetty John Grierson käytti itse ensimmäisen kerran termiä *dokumentaarisuus* elokuva-arvostelussaan vuonna 1926. Hän nosti esiin Robert Flahertyn *Moana-elokuvan* (1926) dokumentaarisen arvon. Dokumentaarinen arvo on sopivan löysä määritelmä, koska se ei sido itseensä lupausta ”*toden*” todentamisesta eikä osoita, että jokin on ollut olemassa juuri tällaisena. Määritelmä lupaa ainoastaan suhteellisen mahdollisuuden. Dokumentaarisen elokuvan tekijä jättää jälkensä ja kuvallisia todisteita jostakin, joka on joskus ollut. (Aaltonen 2006, 36–37 & Helke 2006, 48.)

Grierson oli ensimmäinen, joka määritteli dokumentaarista kerrontaa ”*todellisuuden luovaksi käsittelyksi*”. Hän vastusti dokumenttielokuvan asemaa vain todistuskappaleena todellisuudesta vaan näki sen olevan jotain paljon enemmän. Ennen kaikkea ilmaisua ja esittämistä. Griersonin mukaan dokumentaarisuus on korkeampaa ajankohtaisten tapahtumien käsittelyä. (Aaltonen 2006, 36–37 & Helke 2006, 18.)

Grierson onnistuneesti yhdisti dokumenttielokuvan yhteiskunnallisuuden ja tarkoituksellisuuden. Dokumentista tuli instrumentaalista, väline, jolla pystyttiin näyttämään ja tekemään jotakin. Griersonin ansioihin luettanee myös konventio, jolla katsoja dokumenttia katsoo. Katsojalle muodostuu käsitys todellisuuden konstruoinnista ja sitä kautta katselemisen pelisäännöt. (Aaltonen 2006, 36–37.)

1920-luvun loppupuolella Griersonin vaikutus dokumenttielokuvan institutionaalistumisessa sekä sen aseman vahvistaminen elokuvateollisuudessa oli vahva. Tällöin alettiin puhua Griersonin koulukunnasta, joka alkoi korostamaan elokuvanteossa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia teemoja. (Kinisjärvi 1989, 121.)

Grierson piti dokumenttielokuvaa uutis- ja opetuselokuvan taiteellisena vastakohtana havaintojen tason, tarkoituksellisuuden ja aineiston määrätietoisesta järjestämisestä vuoksi. Hän koki elävän elämän, aitojen esiintyjien sekä tapahtumaympäristön tarjoavan fiktiivistä elokuvaa laajemman, todenmukaisemman ja monimutkaisemman kuvauksen. Griersonin elokuvakäsitys pohjautui estetiikan sijaan sosiologi-

asta ja hän haki merkityksen elokuvalla kansalaiskasvatuksesta. Hänen tavoitteensa oli ratkaista demokraattinen ongelma siitä, miten kansalaisilla olisi mahdollisuus saada riittävästi informaatiota pystyäkseen toimimaan modernissa yhteiskunnassa. Elokuvien välinearvo oli siis esteettisen taideteoksen yläpuolella. (Kinisjärvi 1989, 122–123.)

Teollistuminen toi uusia kulmia myös dokumenttielokuvalle. Lumieren veljesten dokumentaarinen otos työläisistä oli vain varhainen alkusysäys. Vielä modernimman yhteiskunnan ajatuksen taustalla oli teknologian jatkuva kehitys ja sitä kautta yhteiskunnan rakentuminen uudelleen teknologian määräämillä ehdoilla. Etenkin joukkoviestimien ja liikenteen edistysaskeleet lisäsivät ihmisten riippuvaisuutta toisiaan kohtaan sekä tietoutta ympäristöstä. Grierson näki modernin yhteiskunnan kollektiivisuuden ja koki dokumentaarisella elokuvalla olevan asema kollektiivisuuden propagoijana. (Kinisjärvi 1989, 124.)

Myöhemmin dokumentaarisen elokuvan määrittely on ollut lajiteorian yksi vaikeimmista ja merkittävimmistä asioista. Onko dokumentaarinen elokuva selkeälinjainen elokuvan muoto? Kuuluuko dokumentti elokuvataiteen, journalismin, propagandan, opetuksen vai tieteen joukkoon? Olisiko tarpeellista erottaa dokumenttielokuva kokonaan fiktiosta tyylin, eettisten, teoreettisten tai tuotannollisten syiden perusteella? Tuleeko elokuvasta dokumentaarinen tekijän vai katsojan kautta? Vastaukset kysymyksiin riippuvat täysin siitä, millaisessa dokumentaarisessa kontekstissa kysymystä käsitellään. Kanonisoidussa historiankirjoituksessa dokumentaari on ollut esimerkiksi sotapropagandaa, didaktista valistuselokuvaa, poeettista avantgarde-elokuvaa, televisiojournalismia tai jopa esseemuotoista historian tutkimusta. Dokumentaarisuus elokuvassa on siis aikaan solmittu sopimus, jonka tekijät, katsojat ja levitysfoorumit luovat. (Helke 2006, 48–49.)

## **2.2 Tekijän intentio**

Moni nykyisistä dokumentin määritelmistä poissulkee toisen. Jos lähtökohtana on määritellä sen kautta, mitä dokumenttielokuva ei ainakaan ole, perustuu määrittely negaatioon. Kriittisiä suhtautujia dokumentin luonteesta ja määritelmästä on riittänyt ja yksi heistä on Trevor Ponech. Hänen mielestään dokumenttielokuva ei

ole vain epämääräinen käsite ja vastustaa ajatusta fiktion ja dokumentin häilyvästä rajasta. Ponech ei koe dokumentin olevan jatkuvan muutoksen alla tai kiinteiden määritelmien ulkopuolella. (Aaltonen 2006, 40.)

Ponech heittääkin ajatuksen: mitä jos elokuvan status fiktiona tai dokumenttina on intentiopohjainen, suunnitelmallinen ja rationaaliseen ajatteluun perustuva? Eli tämän pohjalta dokumentaarisuutta ei perustele valittu tyyli vaan tekijän valikoima tarkoitus. Ponechin määritelmällä fiktio on teos, jonka tekijä tekee sellaisilla tavoilla, joilla katsoja pystyy muodostamaan kuvitteellisen asenteen. Ei-fiktiivinen teos taas on suhteessa todellisuuteen ja teoksella on mahdollisuus sanoa jotain maailman vallitsevasta tilasta. Totuutta ei siis konstruoida elokuvassa tai katsojan katseessa. Ponech ajattelee ei-fiktiivisen elokuvan olevan teos, jossa objektit, tapahtumat tai tilanteet todella esiintyvät todellisuudessa niin kuin ne elokuvassa esiintyvät. Esittämisen strategialla Ponech viittaa asetelmaan, jossa tekijä hyödyntää elokuvateknologiaa ja erilaisia representaation mahdollisuuksia näyttääkseen katsojalle, että nyt tulee uskoa esitetty tilanne. Tällä strategialla Ponech perustelee tekijän valinnan konventioiden suhteen määrittelevän fiktiivisyyttä. (Aaltonen 2006, 40–41.)

Ponech näkee elokuvan ytimen syntyvän viittaamisen aktista, jossa osoitetaan tietoisesti ja tarkoituksella jotakin. Eli tekijä on päättänyt osoittaa valitsemansa asian ja merkityksen yleisölleen. Elokuvantekijästä tulee aktiivinen toimija sen eteen, että hän saavuttaa tavoitteensa. Katsojan vastuulle jää tunnistaa valitut koodistot ja niiden merkitykset elokuvaan valittujen todistusaineistojen ja päätteilyn avulla. Ponech sanoo, että tekijä tarkoituksenmukaisesti kontrolloi sisältöä ja muotoa, vaikka intentiot olisivat abstrakteja tai jättäisivät aukkoja. (Aaltonen 2006, 41.)

*"No plans, no documentaries."*

- *Trevor Ponech* (Aaltonen 2006, 41.)

### 2.3 Dokumentaarinen elokuva nykypäivänä

Tämän päivän dokumentaarisen elokuvan käsitteen takana on yhä ajatus taiteenlajista, joka on muuttanut muotoaan vuosien aikana, mutta näyttäytyy silti erillään fiktiosta. Nykyisin ajatellaan, että on hedelmällisempää nähdä lajin perinteessä erilaisia, ristikkäisiä ja toisilleen vastakkaisia polkuja. Dokumentaarinen sisältö pitää sisällään sekä nykyisen tuotantokulttuurisen että kanonisoidun historiankirjoituksen alla tehtyjä toisistaan poikkeavia audiovisuaalisia teoksia. Dokumenttielokuva mielletään yhdeksi isoksi lajiksi, jolloin raja fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden välillä hämärtyy entisestään. (Helke 2006, 50.)

Tuotantokulttuuriin ja estetiikkaan liittyvä keskustelu kuitenkin pakottaa käsittelemään dokumentaarista lähtökohdista tehtyjä elokuvia omina taiteenmuotoinaan, alalajeinaan sekä tyyleinään. Dokumentaarisuudesta puhuttaessa keskustelu johtaa mielivaltaisiin määritelmiin, jossa eri tyyliuunnat tai lähestymistavat joutuvat puolustelemaan olemassaoloaan. Esimerkiksi *direct cinema*, *cinema verite* ja *poeettinen dokumentaari* ovat kaikki erilaisia dokumentaarisuuden muotoja. (Helke 2006, 50.)

Elokuvataiteen professori Carl. R. Plantiga määrittelee dokumentaarisuuden avoimeksi käsitteeksi, jolla ei ole pysyvää ominaisuutta vaan se muodostuu joukosta yhteneväisiä tunnuspiirteitä sekä antaa tilaa muunnella tyylejä ja lähestymistapoja. Näin avoimesta lajittelusta on mahdotonta nähdä, missä rajat kulkevat. Plantigan mukaan dokumentaarisuus on otsikoinnin ja nimeämisen lopputulos. Fiktio ja dokumentaarisen sisällön eroavaisuudet eivät perustu vain sisäisiin tunnuspiirteisiin vaan myös ulkoisiin tekijöihin, kuten tuotannon, levityksen ja vastaanoton tekemisiin nimeämisiin. Tällöin katsojat ja levitysfoorumit osallistuvat dokumentaarisuuden määrittelyyn. (Helke 2006, 51.)

Dokumenttielokuvien ja televisiojournalististen teosten erottelu on enemmänkin tekijälähtöinen ja tuotantopoliittinen arvovaltakysymys. Elokuvantekijöiden työt arvotetaan automaattisesti teoksiksi ja niitä pidetään journalistisia töitä taiteellisimpina. Journalismissa painottuu objektiivisuus, todistaminen ja tasapuolisuus, mutta esimerkiksi amerikkalainen *direct cinema* oli lähtökohdistaan journalistinen projekti. (Helke 2006, 51.)

Television kentällä on syntynyt useampia dokumentaarisia alalajeja, kuten draamadokumentaari, dokusaippua, luontodokumentaari, yhteiskunnallinen reportaasi sekä henkilökuva. Näissä alalajeissa ilmaisun muoto on alisteista tiedon välittämiseksi sekä informaatiivihiteelle. Taiteen ja journalismin rajanveto tuntuu kiertävän osittain kehää. Elokuvallisella dokumentaarilla on kuitenkin journalistisia vapaampi lupa murtaa todistamista, argumentointia, toteen näyttämistä sekä objektiivisuutta. (Helke 2006, 51.)

## 2.4 Dokumenttielokuvan alalajit

Aiemmin totesin, että kaikki dokumenttiteokset ovat ei-fiktiivisiä, mutta kaikki ei-fiktiiviset teokset eivät ole automaattisesti dokumentteja. Monet lajit ovat kuitenkin dokumentaarisia. **Reportaasi** on sisällöltään asiapitoista ja lähtökohta on journalistinen. Reportaasin tehtävä on välittää tietoa, ei tunnetta. Rakenne on pitkälti asiakeskeinen ja argumentoiva. (Aaltonen 2011, 20.)

**Seurantadokumentti** on dokumenttielokuvan alalaji, joka on tallennettu prosessi. Seuranta voi kestää lyhyemmän hetken tai jopa vuosia. Dokumentin tapahtumat ovat keskiössä ja kerronta on melko suoraa. **Suora elokuva, havainnoiva elokuva** sekä **totuuselokuva** ovat pohjana seurantadokumentin kehittymiselle. Suora elokuva tavoittelee neutraalia todellisuutta. Havainnoiva elokuva on hyvin suoran elokuvan tapainen, ja molemmat pyrkivät mahdollisimman näkyvään kameraan. Totuuselokuva puolestaan on vastakohta ja tuo näkyviin elokuvanteon jopa provosoivasti. (Aaltonen 2011, 22.)

**Tilannekuvauksesta** puhutaan, kun tarina pyörii yhden valitun tilanteen ympärillä. Tilanne on automaattisesti dokumentin runko ja määrittää teeman sekä henkilöt. Dokumentaristi voi toimia dramaturgina, mutta monesti tilanne järjestee kronologian. (Aaltonen 2011, 22.)

**Henkilökuva** on elokuvallinen muotokuva henkilöstä, johon on vaikuttanut hänen historiansa, persoonallisuutensa tai työnsä. Henkilökuvassa yhtenäinen juoni ei ole merkityksellisessä asemassa, henkilö on tärkein avain. (Aaltonen 2011, 23.)

Uudempi dokumentin alalaji on **henkilökohtainen dokumenttielokuva**, joka kertoo tarinan tekijän kautta. Aihe voi olla käytännössä mikä vain, mutta henkilökohtaisuus näkyy dokumentissa vahvasti. Tekijä on itse materiaalina ja muoto voi olla päiväkirjamainen, essee tai omakuva. Tekijä voi hyödyntää läsnäoloaan aiheen määrittelyssä paljon ja tämä jos mikä on tekijälähtöistä taidetta. (Aaltonen 2011, 23.)

**Historiallinen dokumentti** on nimensä mukaisesti historiallinen kuvaus. Elokuvan tapahtuma on oikea, joka rekonstruoidaan uudelleen. Metodeina voidaan käyttää esimerkiksi haastatteluja, arkistomateriaalia ja nykyhetkessä olevia tapahtumapaikkoja. Historiallisen dokumentin tarina on jo tiedossa, joten lopun jännitettä on vaikea tavoitella. Tässä alalajissa kannattaa keskittyä itse historialliseen tapahtumaan. (Aaltonen 2011, 24.)

Pohtiva, kyseenalaistava, testaava ja argumentoiva vaihtoehto on tehdä **elokuvallinen essee**. Essee päättyy johtopäätökseen, joka tehdään yhteiskuntakriittisesti, kokemuspohjalta, anekdoottisesti tai uusien ideoiden kautta. Keinoina voi olla esimerkiksi tekstiä ja puhetta, kuvataidetta, kuvakerrontaa tai melkein mitä vain. Tyyli voi esseessä olla hyvinkin kokeellinen. (Aaltonen 2011, 24.)

Dokumentin lajeja on paljon ja nykymaailmassa vallitsee aiheiden ja ilmaisukeinojen runsaus. Tekijä voi hyödyntää erilaisia lajityyppejä ja yhdistellä kerrontatapoja. (Aaltonen 2011, 25.)

## 2.5 Moodit

Yhdysvaltalainen elokuvateoreetikko Bill Nichols kehitti moodimallin, jonka avulla pystytään luokittelemaan dokumenttielokuvia toisesta näkökulmasta. Koska dokumentit käsittelevät todellista maailmaa ja todellisia tapahtumia, Nichols halusi luoda tarkemman luokittelun dokumentille. Lajityyppiäottelun lisäksi dokumenttielokuvat voidaan jaotella moodeihin. Genrellä voidaan määrittää elokuvan maailman laatu ja moodeilla todellisuuden esittämisen tyyppejä. Moodit ovat erääläisiä tekemisen strategioita, joita hyödyntämällä tekijä voi hahmottaa tekemistään ja saada ideoita omaan tyyliinsä. (Aaltonen 2011, 25.)

**Poeettinen moodi** pitää sisällään elokuvalliset runoteokset, jotka painottavat visuaalisia assosiaatioita, rytmejä, kuvailevia jaksoja sekä formaalia muotoa. Poeettinen moodi on syntynyt avantgarden pohjalta ja monia kokeellisia elokuvia pidetään poeettisina. Poeettisen moodin elokuvat voivat olla poikkitaiteellisia ja ne pystyvät hyödyntämään kuvataidetta, tanssia sekä kokeellista musiikkia. Raja kuvataiteen ja videotaiteen välillä voi hämärtyä ja tehdä teoksesta kiinnostavan. Dokumenttielokuvassa poeettisuus on ominaisuus ja keino katsoa maailmaa eri tavalla sekä ottaa välimatkaa naturalismiin syventäen ilmaisua. (Aaltonen 2011, 25–26.)

**Selittävä moodi** hyödyntää argumentaatiota ja kommentaattoria. Katsojalle puhutaan suoraan käyttäen selostusta tai tekstejä. Spiikillä kerrotaan näkökulma ja perustellaan väitettä. Kuvan sijaan teosta hallitsee teksti, jolloin kuvilla todistetaan tekstiväitteitä, demonstroidaan ja kuvitetaan. Teksti määrittää myös elokuvan logiikan. Esimerkiksi luontodokumentit ja tv-reportaasit ovat tyypillisiä selittävän moodin teoksia. (Aaltonen 2011, 26–27.)

**Havainnoiva moodi** nimensä mukaisesti havainnoi elokuvan henkilöitä, seuraa todellista elämää. Tässä moodissa ei lavasteta, puututa asioihin tai järjestellä. Tekijän on tarkoitus olla ”kärpäsenä katossa” ja havainnoida tapahtumia, ympäristöä ja henkilöitä täysin neutraalisti ja objektiivisesti. (Aaltonen 2011, 27.)

**Osallistuvan moodin** keino on vuorovaikutus elokuvantekijän ja kuvattavan kohteen välillä. Tekijä voi haastatella, provosoida tai muutoin osallistua tapahtumiin ja tilanteisiin. Osallistuva moodi yhdistetään antropologiaan sekä osallistuvaan havainnointiin. Esimerkiksi ranskalainen cinema verite on osallistuvan moodin elokuvaa. (Aaltonen 2011, 27.)

**Refleksiivinen moodi** kiinnittää huomionsa elokuvan konventioihin, korostaa tekijän ja katsojan suhdetta sekä pyrkii lisäämään katsojan tietoisuutta elokuvan keinotekoisuudesta. Refleksiivinen moodi on muita moodeja itsetietoisempi ja elokuvan keinotekoisuuden näyttämisen lisäksi kyseenalaistaa sen. Yhtenä keinona voi olla tekijän ja henkilöiden kuvassa näkyvä ja kuuluva vuorovaikutus. Tässä moodissa ei pelätä kuvausryhmän vilahtamista kuvassa, epätäydellisyyttä

tai tekijän suoraa selostustekstiä. Reflektiivisyys elokuvassa on kriittistä ja rehellistä, joten se poikkeaa esimerkiksi tv-reportaasin luonteesta. Reflektiivinen moodi paljastaa rohkeasti elokuvan luodun maailman. (Aaltonen 2011, 28.)

**Performatiivinen moodi** nojaa esittämiseen eli performaatioon. Dokumenttielokuva ei toimi enää vain ikkunana tai peilinä maailmaan eikä elokuva referoi. Performatiivinen moodi sekoittaa ekspressiivisiä, poeettisia ja retorisia keinoja, jolloin raja fiktion välille hämärtyy. Elokuvan referentiksi sosiaalishistoriallisen ympäristön yli nousee katsoja. Moodille ominaista on pyrkiä palauttamaan asioita katsojan mieleen ja saada aikaan tunne. Performatiivinen moodi pohtii mitä olemassa olevan informaation lisäksi tarvitaan käsittämään esitetty maailma sekä tiedon abstraktisuuden rajoja. Nicholsille tämä moodi on poliittista ja se kyseenalaistaa vallan asemaa. Siksi performatiiviset elokuvat monesti käsittelevät vähemmistöjen epäkohtia. Heikommassa asemassa olevan asioita puhutaan monesti dokumentissa *”heistä meille”* kun performatiivinen dokumentti puhuu *”itsestämme sinulle tai meille”*. (Aaltonen 2006, 82–83.)

## 2.6 Symboliikka

Dokumenttielokuvassa on mahdollisuuksia monenlaiseen symboliikkaan, allegorioihin ja metaforiin. Ilmaisun monitasoisuus elokuvataiteessa tarjoaa lähes rajattomat mahdollisuudet tutkia merkityksiä. Erilainen symboliikka voi olla tarkoituksenmukaista ja rakennettua tai se saattaa muodostua vasta leikkausvaiheessa. (Aaltonen 2011, 60.)

**Symboli** on sopimuksenvarainen merkki, joka edustaa jotakin. Esimerkiksi kruunu yhdistetään kuninkuuteen ja risti kristinuskoa. Symboleja käyttämällä voi tiivistää, kertoa ja täydentää. (Aaltonen 2011, 61.)

**Metaforalla** voidaan verrata kahta asiaa toisiinsa. Aristoteleen määritelmässä metafora antaa merkityksen asialle, joka ei itsessään ole nimetty asia. Esimerkiksi elämää voidaan kuvastaa tiellä. Metafora on kielikuva ja antaa varaa myös tulkinnalle ja kokemukselle. Metafora voi olla elokuvan teemallinen yksityiskohta tai se voi kulkea läpi elokuvan. Naseva metafora antaa katsojalle oivaltamisen ilon. (Aaltonen 2011, 61–62.)

**Allegoria** on metaforaa laajempi vertauskuva, jossa alkuperäinen käsite korvaantuu uudella. Esimerkiksi luonnonvoima voi saada elokuvassa elollisen olomuodon. Koko elokuva voi olla eräänlainen allegoria ja kuvata vaikkapa satiirisesti elämää. (Aaltonen 2011, 62.)

Symbolit, metaforat ja allegoriat ovat tekijän keinoja luoda merkityksiä ja tasoja elokuvaan. Parhaiten ne toimivat orgaanisesti ja osana elokuvan maailmaa. Dokumenttielokuvalla on fiktiota rajattomampi mahdollisuus symboliikan käytölle. Laadultaan symboliikka voi olla assosioivaa ja argumentoivaa. (Aaltonen 2011, 261.)

**Motiivit** ovat toisteisia kuvallisia tai äänellisiä elementtejä elokuvassa. Esimerkiksi kirkon kello, virtaava vesi tai pyörivä liike voivat toimia motiiveina, jotka rytmittävät ja jäsentävät tapahtumia. Motiivit toimivat myös katsojan apuna tematiikan tulkitsemisessa. **Johtomotiivi** syntyy toistuvasta ja koko elokuvan kestävästä motiivista. (Aaltonen 2011, 261.)

### 3 TUNTEET

Dokumenttielokuvat voidaan jakaa moneen alalajiin ja fiktiota voidaan määritellä monesta suunnasta. Kaikkia yhdistävä tekijä on kuitenkin ymmärrys siitä, että elokuva on ennen kaikkea tunneviestintää. Pelkästään historian tapahtumat ja yhteiskunnallinen faktatieto ei riitä toimimaan elokuvassa, mutta tunnekokemukset ja samaistuminen toimivat erittäin hyvin.

Termi *tunne* pohjautuu 1600-luvulla eläneen lääkärin Thomas Willisin työhön. Hän oli anatomian tutkija, joka sai luvan kuningas Kaarle I:lta tehdä ruumiin-avauksia hirtetyille rikollisille. Tutkimuksia tehdessään Willis huomasi rikollisilla olleen poikkeavia aivorakenteita, joihin rikollinen käyttäytyminen yhdistyi. Myöhemmin fysiologit hyödynsivät Willisin löydöstä, kun he tutkivat eläinten refleksinomaisia reaktioita. Selvisi, että pelosta johtuva säpsähdys syntyy mekaanisista prosesseista, joita ohjaavat hermot ja lihakset; säpsähdykseen sisältyy *liike*. (Mlodinov 2022, 30–32.)

Willisin löydöstä meni aikaa ja *liike* erotettiin pois *tunteesta*. Vuonna 1820 moraalifilosofian professori Thomas Brown julkaisi luentosarjan, jossa hän ehdotti systemaattisempaa tunteiden tutkimista. Brown määritteli tunteet ”*kaikeksi, mitä tunteilla, tunnetiloilla, nautinnoilla, intohimoilla ja tuntemuksilla ymmärretään.*” Lisäksi hän jaotteli tunteet kategorioihin ja esitti tunteiden tieteellisempää tutkimusta. (Mlodinov 2022, 32.)

Brownin kuoltua ennen luentosarjansa ilmestymistä vuonna 1820 tutkimus jäi hänen osaltaan kesken. Tunnetutkimuksen seuraavan kehitysaskelen otti evoluutioteorian kehittänyt Charles Darwin. Hän tutki eläimissä yksinkertaisemmin näkyvää tunteiden tarkoitusta. Esimerkiksi ahdistuksen tunne eroaa nykyihmisessä paljon siitä, mitä se oli evoluution ensimetreillä. Eläinmaailmassa ahdistuksen rakentava rooli on kuitenkin suoraviivaisempi. Ei voida tarkkaan tietää eläinten kokeman ahdistuksen laatua, mutta ahdistuksen aiheuttamia biokemiallisia muutoksia eläinten kehossa voidaan tarkastella. Mlodinov käyttää kirjassaan esimerkkinä kuparisorsia, joiden evoluutio on yhtä lailla riippuvainen onnistuneesta parittelusta. Urospuoliset isommat sorsat voivat olla aggressiivisia soidinmenoissa

pienempiä uroksia kohtaan, jolloin pienemmät yksilöt vetäytyvät tilanteesta. Pienemmistä tulee näin paritteluaihana vähemmän uhkaa. (Mlodinov 2022, 33.)

Kukaan ei tietenkään osaa sanoa, millä tavoilla sorsat kokevat ahdistuksen tunnetta, mutta biokemiallisen reaktion myötä pienemmät urokset luopuvat värillisestä höyhenpuvustaan nopeammin. Tämänkaltaisella dynamiikalla on evolutiivinen merkitys myös ihmisten elämässä: konfliktitilanteet on mahdollista ratkaista ilman fyysistä yhteenottoa ja järjestys laumassa säilyy paremmin. Kuparisorsan luovuttaessa konfliktitilanteessa kumppanivalinnan vahvemmalle yksilölle, sorsa vähentää väkivaltaisen yhteenoton mahdollisuutta ja laji saa siitä evolutiivista hyötyä. Tässä tapauksessa ahdistuksen tunteella on siis myönteinen rooli lajin todennäköisemmän säilymisen kannalta, mutta ei heikomman yksilön kannalta. (Mlodinov 2022, 34–35.)

Ahdistuksen lisäksi monetkin muut inhimilliset tunnetilat ovat evoluution kannalta tärkeitä. Kun aikoinaan esi-isämme *homo erectus* eli pystyihminen kehittyi, suuren samalla kallo. Tämä mahdollisti aivojen etu-, ohimo- ja päälakilohkojen laajenemisen, mikä paransi ihmislajin tietojenkäsittelykykyä. Saimme lahjaksi paremman tunnetyöskentelykyvyn, mutta rakkauden täyteiseksi haasteeksemme tuli ihmislapsen pidempi hoivaamisaika. Se johtuu siitä, että raskausaika lyheni eivätkä vauvan aivot ole kehittyneet syntymän hetkellä vielä riittävästi ja siksi ihmislapsi on avuttomampi pidempään kuin monet muut nisäkkäät. Ilman inhimillisen vanhemman rakkauden evolutiivista muodostumista yölliset ruokinnat ja monivuotinen huolenpito jälkeläisestä voisi olla vielä kuormittavampaa. (Mlodinov 2022, 35–36.)

Jokainen kokemamme tunne muuttaa ajatteluumme täyttämään jonkin evolutiivisen tarpeen. Sen lisäksi tunteet vaikuttavat käyttäytymiseen: reaktioita erilaisissa tilanteissa on mahdollista harkita ennen toimimista. Aivot ottavat huomioon useampia tekijöitä arvioidessaan reaktiota tunnetilaan. Hankalimmissa ja monimutkaisissa tilanteissa tunteet yhdessä rationaalisen ajatuksen kanssa antavat paremman mahdollisuuden toimivaan reaktioon. Tunteiden yksi tärkeä tehtävä ihmisillä on siis *viiveen* aikaansaaminen tapahtuman ja reagoinnin välillä. (Mlodinov 2022, 56–57.)

### 3.1 Tunnetilojen viisi ominaisuutta

Mlodinov toteaa kirjassaan tunteiden mahdollistaneen kehittyneitä reaktioita niin ihmisille kuin muillekin eläimille. Tunnetilat erottavat käyttäytymisen pelkästään refleksinomaisesta reaktiosta. Esimerkkinä hän käyttää käärmeen sihinää: jos lenkkeilijä kuulee kävellessään läheltä selvästi käärmeen sihinää, todennäköisesti hän vaihtaa ympäristöä varuillaan ja sydän hakaten. Säikähtäneenä ja valppaana todennäköisemmin säikkyä myös muita sihiseviä ääniä. Ilman tunteita lenkkeilijä jatkaisi matkaansa eikä reaktiomaisesti ymmärtäisi mahdollisuutta kohdata lenkillään lisää käärmeitä. Tässä esimerkissä lenkkeilijä hyppää sivuun lenkkipolulta, mikä tarkoittaa *vetäytymistä* eli *negatiivista valenssia*. Tunteilla on arvo: ne voivat olla myönteisiä tai kielteisiä eli saada aikaan lähestymistä tai vetäytymistä ja hyvää tai huonoa oloa. (Mlodinov 2022, 61.)

Esimerkkitalanteessa aktivoituu myös toinen tunteen ominaisuus *pysyvyys*. Käytännössä se tarkoittaa sitä, että sivuun siirtyessä pelkoreaktio ei katoa välittömästi vaan jättää päälle ylivalppaustilan. Jos esimerkkitalanteessa selviää sihinän lähteen olevan vaikkapa heinikossa pomppiva jänis, on seurauksena pienempi negatiivinen seuraus ja jopa huojentumisen tunne. Jos esimerkkitalanteessa lenkkeilijä kohtaa oikeasti käärmeen, jo esi-isämme lenkillään osasi välttää ympäristön vaaroja ymmärtäessään mahdollisen käärmelauman tappavan hänet. Pelko-reaktion aiheuttama tunnetila jää päälle eikä huojennuksen tunnetta ilmene välittömästi. (Mlodinov 2022, 62.)

Kolmas tunteiden ominaisuus on *yleistettävyyys*. Monet erilaiset ulkopuoliset ärsykkeet voivat saada aikaan samankaltaisia reaktioita, mutta eri mielentilassa tai eri tilanteessa ihminen pystyy reagoimaan eri tavalla samaan ärsykkeeseen. Alkeellinen eliö refleksinomaisesti vetäytyy, kun sitä koskee. Se ei kykene miettimään ennen reaktiota sitä, kuka koski ja miksi. Kehittyneet aivot ottavat useampia tekijöitä huomioon valitessaan reaktiota. (Mlodinov 2022, 62.)

Neljäs Mlodinovin kirjassa mainittu tunteen ominaisuus on *skaalautuvuus*. Refleksinomaisessa reaktiossa ärsyke saa aikaan välittömän reaktion. Tunnetilat ja niistä tuleva reaktio puolestaan skaalautuvat voimakkuudeltaan. Riippuen siitä

millainen olotila on päällä, jokin tilanne saattaa saada aikaan surua tai voimakasta surua. Tunnetilojen ansiosta samaan ärsykkeeseen liittyvä reaktio skaalautuu tilanteeseen liittyvien muiden tekijöiden mukaan. Yksin ollessa talon ulkopuolelta kuuluva ääni ei tunnu niin uhkaavalta päivällä, kuin yöllä. Reaktioiden ja tunneskaalojen ero perustuu yleiseen ymmärrykseen maailmasta ja tässä tapauksessa tietoon murtovarkauksien suuremmista todennäköisyyksistä yöaikaan. (Mlodinov 2022, 63.)

### 3.2 Tunteiden vaikutus ajatteluun

Leonard Mlodinov kertoo kirjassaan tutkijoiden havainneen ahdistuneessa tilassa tapahtuvat ajattelun saavan aikaan kognitiivisen vinouman. Ahdistuneiden aivojen käsitellessä monitasoista informaatiota, ne hakevat kaikkien tulkintamahdollisuuksien joukosta pessimistisimmän vaihtoehdon. Aivoista tulee uhkatilanteiden yliajattelijakoneisto, joka automaattisesti lähtee ennustamaan huonoja seurauksia. Mlodinovin mukaan affektiivisen neurotieteen asiantuntijan kuvaavat ilmiötä *rankaisevaksi ympäristöksi*, jossa ihminen alkaa odottamaan hyvinvointiin tai selviytymiseen liittyvää välitöntä uhkaa. Rankaisevassa ympäristössä tulkinnanvarainen tieto on helppo arvioida uhkaavammaksi kuin turvallisessa ja miellyttävässä ympäristössä. (Mlodinov 2022, 27.)

Affektiivinen neurotiede osoittaa, että biologista tiedonkäsittelyä ei voi erotella tunteista. Ihmisen toiminnassa tämä näkyy siinä, että tunteet eivät estä rationaalista ajattelua, vaan ovat sen väline. (Mlodinov 2022, 28.)

Otetaanpa tarkasteluun vanhankantainen ajatus, että tunteita tulee hillitä kaikin keinoin ja järki on ylevää. Mielestäni tähän ajatusvinoutumaan loistava lääke ovat tunteita herättelevät mediatuotteet eli toisin sanoen tunteita normalisoiva median representaatio. Samalla kun esimerkiksi dokumenttielokuva opettaa maailmasta, se voi myös opettaa tunteista, niiden tuntemisesta ja tulkinnasta. Väitän, että tuntekokemuksella saadaan aikaan katsojassa rationaalisen ajatuksen prosessi. Miksi minä tunnen näin? Missä tämä resonoi itsessäni?

*Kipupiste*-lyhytdokumentin tapauksessa katsoja osaa ennustaa päähenkilön hyvinvointiin kohdistuvan uhan ja kenties yrittää rationaalisella ajattelulla päätellä,

mitä tulee tapahtumaan. Monesti katsoja jää odottamaan totuttua onnellista loppua. ”Tässä tapahtuu pahoja asioita, mutta kaiken on käännettävä hyväksi”. Koen, että onnellinen loppu on katsojille opetettu tapa rakentaa tarinoita ja erityisesti fiktiivisessä kerronnassa halutaan nähdä hyvin päättyviä tarinoita. Pohdin dokumentissa olevan eri lainalaisuudet. Katsojalla voi olla toive onnellisesta loppusta ja rationaalinen ajatus pyrkii ratkaisemaan dokumentin tapahtumia.

Rationaalisen ajatuksen tärkeys korostuu mielestäni myös dokumentaaristen teosten pyrkimyksessä saada aikaan aktiivista epäkohtiin puuttumista, keskustelua tai ajattelutavan muutosta. *Kipupiste*-dokumentissa näen tämän olevan tavoitteellista pyrkimystä saada katsoja näkemään homofobian vaarat ja toimimaan uhan pienentämiseksi tai kannustaa katsoja pitämään ääntä seksuaalivähemmistöjen puolesta.

Dokumentin narratiivin säännöt ovat lähempänä omaa todellisuuttamme, jolloin on myös helppo ajatella uhkien olevan oikeita. Mutta esimerkiksi *Kipupisteessä* ei tule varsinaista ratkaisua, lopputilanne on suhteellisen surullinen päähenkilön osalta eikä järjellä näitä asioita pysty selittämään. Tällöin katsojan on ratkottava oma tunnekokemus omassa tunnemaailmassaan ja hyväksyä, että järkiselitteisiä ratkaisuja ei välttämättä edes ole olemassa. Tunne pyrkii mahdollisesti ohjaamaan katsojaa ratkomaan rationaalisesti, mutta tilanne on toivoton, koska katsoja on passiivinen toimija päähenkilöön nähden. Vaikka dokumentin tapahtumat ovat valkokankaalla tosia ja katsoja kokee tunteita, ei tunnetila välttämättä pääse purkautumaan. Siksi ajattelen dokumentin herättävän katsojassa esimerkiksi pelkoa.

### 3.3 Tunne taiteessa

Kalle Puolakka toteaa kirjassaan *Johdatus estetiikkaan ja taiteenfilosofiaan*, että taiteen voidaan kiistatta olevan yhteydessä tunteisiin. Tätä väitettä pohjaa ajatus eri taidemuotojen aiheuttamasta tunnereaktiosta lähes jokaisessa ihmisessä – tuskin on ihmistä, jossa esteettinen ilmiö ei aiheuta yhtään mitään. Intialainen estetiikka on lähestynyt ilmiötä käsitteellä *rasa*, joka viittaa abstraktiin tunteeseen. Taiteeseen liitetty *rasa* on miellyttävä, vaikka todellisuudessa vastaava tunnereaktio olisi negatiivinen. Intialaisessa estetiikan tutkimuksessa on listattu kahdeksan todellista tunnetta ja jokaiselle on määritetty oma abstraktimpi *rasansa*.

Esimerkiksi surulla se on pateettinen ja rohkeudella sankarillinen. *Rasa* voidaan siis paremmin ymmärtää taiteen kokoavana tunnevaikutuksena, jolloin yhdellä teoksella on vain yksi hallitseva *rasa*. (Puolakka 2024, 195.)

*Rasan* pohjalta ajateltuna voidaan muodostaa erilaisia *rasa*-yhdistelmiä ja tutkia niiden toimivuutta. Koska *rasa* on määritteenä abstrakti, sitä voidaan tutkia myös taiteen ulkopuolelta. *Rasa*-tuntemukset voivat purkaa katsojan itsekokeskeisyyttä ja saada aikaan uskonnollisen pohdiskelun kaltaista universaalimpaa tietoisuutta. Esteettinen muinainen filosofi Abhinavagupta uskoi *rasa*-ajatukseen viitaten taiteen kehittävän kognitiivisia kykyjä. Tunteiden kognitiivinen merkitys voidaan määrittellä esimerkiksi näin: taide pystyy kasvattamaan tunteita, tekemään tunteista tarkempia ja parantamaan tunteiden vaikuttamaa toiminnanohjausta. (Puolakka 2024, 196.)

Tästä pääsemme jälleen Aristoteleeseen, joka määritteli *katharsiksen* eli tunnepuhdistautumisen osana taidekokemusta. Aristoteles ajatteli tragedian aikana katsojan käyvän läpi säälön ja pelon tunteet, joista lopulta katsoja vapautuu ja hänen tunne-elämänsä stabiloituu. Myöhemmin *katharsiksesta* on puhuttu *selventämisenä* eli katsoja tuntee juuri sillä tavalla, kuin tilanne edellyttää. Tragedian kautta saatu kokemus tunteiden selventämisestä auttaa tuntemaan asianmukaisesti. Erityisesti fiktiossa tunteet voivat olla jopa paradoksaalisia. Itku, pelko ja toivo fiktion henkilöiden epäoikeudenmukaisessa tilanteessa ja huojennus pahan kärsimyksestä. (Puolakka 2024, 196–197.)

Estetiikka tutkii kysymystä kuten miksi fiktio herättää vahvoja tunteita, vaikka tapahtumat ovat epätosia? Ongelmaa nimitetään fiktion paradoksiksi ja keskustelussa yritetään enemmän pohtia vastauksia tunnereaktioiden ymmärrykseen eikä niinkään tunteiden heräämiseen. Ovatko tunteet sitten aitoja? Osoittaako tunteiden muodostuminen fiktiossa ihmisen epärationaalisuutta? (Puolakka 2024, 197.)

Tunteet nähdään vahvasti kiinnittyneinä uskomuksiin, käsityksiin ja arvoihin, joten tunteilla on tiukka jalansija rationaalisessa elämässä. Filosofi Martha Nussbaum erottelee tunteiden neljä komponenttia:

- 1) *”tunteet ovat jostakin eli ne kohdistuvat johonkin*
- 2) *tunteet ovat intentionaalisia eli ne esittävät kohteensa tietynlaisina, värittävät maailman kokemistamme kuten sitä, mihin asioihin kiinnitämme huomiomme*
- 3) *tunteisiin liittyy uskomuksia niiden kohteista, eli uskon esimerkiksi pelkoa aiheuttavan kohteen olevan vaarallinen*
- 4) *tunteet kytkeytyvät arvoihimme ja kertovat arvostuksistamme, eli tuntemme tietyllä tavalla, koska arvostuksemme ovat tietynlaiset – arvottomana pitämämme asiat harvemmin herättävät tunteita, korkeintaan ärsytymystä.”* (Puolakka 2024, 199–200.)

Nussbaum perustelee komponentein tunteiden välisiä suhteita sekä vähäisiä eroja. Toivo ja pelko vaihtavat nopeasti paikkaa, yksittäinen nopea tapahtuma muuttaa toivon suruksi ja suru ilman syytä näyttäytyy vihana. Esimerkiksi toivo voi kääntyä peloksi, jos lopettaa uskomisen omiin kykyihin tai toivo muuttuukin suruksi, kun menettää luottamuksen. (Puolakka 2024, 200.)

### 3.4 Fiktio paradoksi

Katsojatutkimukseni sekä opinnäytteeni keskittyy dokumentaariseen elokuvaan, mutta kaikissa elokuvan lajityypeissä olemme paradoksin ympärillä. *Kipupiste-*lyhytdokumenttielokuvassani käytin elokuvallisia elementtejä ja halusin tutkia fiktion mahdollisuuksia osana dokumenttielokuvaa. Siksi koen, että fiktion paradoksi toimii pohjana myös dokumentaarisen teoksen tulkinnessa tässä tapauksessa.

Fiktiivisen teoksen on tarkoitus saada aikaan kuvittelua eli fiktio on uudelleenluovaa mielikuvitusta. Uudelleenluova mielikuvitus siis elävöittää mielikuvituksen luoman teoksen. Fiktiivinen kuvittelu voi houkutella esiin vahvoja tunteita, mutta silti voidaan puhua paradoksista. Miksi fiktiivinen tilanne tai henkilö saa aikaan tunteita? Estetiikka esittelee paradoksin näin:

- 1) *Fiktiiviset tuotteet aiheuttavat tunteita, kuten sääliä, pelkoa, vihaa ja myötätuntoa.*

- 2) *Tunteiden syntyminen vaatii uskomista kohteiden olemassaoloon. Tämä johtaa siihen, että pelko häviää, kun pelon kohde osoittautuu vaarattomaksi.*
- 3) *Fiktiivisten henkilöiden ja tilanteiden ei uskota olevan todellisia.*

Paradoksi syntyy, koska jokainen kolmesta oletuksesta voisi olla tosi, mutta silti ne eivät ole yhtä aikaa totta. Fiktio paradoksia on pyritty ratkomaan monin keinoin. Yksi mahdollinen ratkaisu esittää, että fiktion aikaansaamat tunteet eivät ole paradoksaalisia, koska ne kohdistuvat todellisiin asioihin. Ongelmaksi muodostuu se, että fiktiiviset objektit eivät ole korvikkeita tunnereaktioille vaan tunteet kohdistuvat fiktiivisiin elementteihin. (Puolakka 2024, 205.)

Toinen ratkaisuehdotus selittää, että fiktio vie katsojan mukanaan ja usko fiktion esittämiin tapahtumiin. Tätä ratkaisua kritisoidaan ajatuksella, että katsoja ei osaa erotella fiktion ja faktan eroja. On myös päätelty fiktiivisten tunnereaktioiden olevan vain epärationaalisia. Kaikista vaikutusvaltaisista paradoksin ratkaisuyrityksistä lienee ajatusteoria. Ajatusteorian premissi on, että mielikuvittelu ja ajatusleikki saa aikaan tunteita. Tällöin fiktion katsoja ottaa fiktiiviset hahmot ja tapahtumat osaksi omaa kokemusmaailmaansa, jolloin kuvittelun tuottama tunne muodostuu oikeaksi tunteeksi. Ajatukseen on mahdollista uppoutua ja niitä voidaan ”ajatella läpi” monenlaisten tunteiden kera. Ajatusteorian mukaan fiktio saa aikaan ajatuksen, joka toimii tunteiden kohteena. Näin ollen voidaan ajatella fiktion synnyttävän eläväisempiä ja suurempia ajatuksia, mitä pelkkä mielikuvitus saa aikaan. (Puolakka 2024, 207.)

### **3.5 Täystunnekokemus taiteessa**

Täystunnekokemuksessa on läsnä ajatus tunteiden kokemisesta jollakin tietyllä tavalla. Damien Freeman esittää tunne-elämällä olevan kaksi puolta: ulkoapäin tuleva sekä sisäsyntyinen tunnemaailma. Tunteisiin yhdistyy affektiivinen sekä havainnoiva puoli ja ne voivat olla ensi- tai toissijaisia, tahdonvaraisia tai tahattomia sekä helposti selitettäviä tai vaikeasti ymmärrettäviä. Freemanin mukaan taide on tärkeää siksi, että se on keino olla yhteydessä koko monimutkaiseen tunnejärjestelmään. Siksi hän käyttää termiä tunnekokemus, josta voidaan erottaa kaksi puolta. (Puolakka 2024, 216–217.)

Freeman listaa tunteiden näyttäytyvän mentaalisissa (*tuntemukset ja kuvitelmat*), ja fysiologisissa (*tärinä, hikoilu*) tiloissa, käytöksessä (*kävely*) sekä suunnitelmassa (*päätös muutoksessa*). Näyttäytyviä tunteiden ominaisuuksia on olemassa kaksi: ulkoiset ja projisoidut. Ulkoisessa ominaisuudessa näkyy toiminta, liikkeet ja ilmeet. Projisointia tapahtuu puolestaan, kun tunne heijastuu toiseen ihmiseen, luonnonilmiöön tai taiteeseen. Vapaus voi esimerkiksi heijastua pilvien liikkeisiin tai suru harmaaseen maisemakuvaan. Projisointi liitetään assosiaatioon, jolloin tunteen heijastukseen liittyy uskomuksia, toiveita sekä muistoja. (Puolakka 2024, 218.)

Koska Freeman ajattelee taiteen koskettavan koko tunnejärjestelmää, se ei pelkästään tee tilaa erilaisille tunteille, vaan tarjoaa potentiaalinen kokea kokemus, jossa on läsnä koko tunnejärjestelmän ulottuvuus vuorovaikutteisesti. Tästä syystä Freeman käyttää taiteen yhteydessä termiä täystunnekokemus. (Puolakka 2024, 219.)

## 4 TUNTEIDEN KÄSIKIRJOITTAMINEN

Aristoteles käsitteli tunteita omassa tunneteoriassaan, johon hän summasi draaman ja taiteen perustehtävän olevan tunteiden tuottaminen katsojalle. Tunteiden kirjoittaminen on tärkeä osa kaikkia käsikirjoittamisen vaiheita: genrevalinta, rakenteellisten draamankaarien luominen, henkilöhahmojen kehittäminen sekä tarinan maailman avaaminen. Jos käsikirjoittamisen teoria keskittyy lähinnä universaalien rakenteiden pohtimiseen, kolminäytöksiseen rakenteeseen sekä sankarihahmon matkaan, jää tunteiden kirjoittaminen mahdollisesti suppeaksi. Maailman ja nyky-yhteiskunnan ymmärtäminen vaatii luokka-ajattelua, historian tunteesta, etiikan, psykologian ja sukupuolen tutkimusta sekä kulttuurien hahmottamista. Kaikkien summa liittyy tunteisiin ja niiden käsittelyyn, esimerkiksi amerikkalainen liikemies käsittelee tunteitaan eri tavalla kuin afrikkalainen viiden lapsen äiti, jonka tunnehistoriaan vaikuttaa pitkäaikainen sorto. (Vacklin 2007, 220.)

Käsikirjoituksessa täytyy ottaa huomioon se, missä historiallisessa tilanteessa, ajassa ja paikassa tarina kerrotaan. Myös katsojan kokemus muuttuu maailman mukana. Tunteet ovat tarinan sydän ja sielu. Tunteet puhuttelevat katsojaa, joten käsikirjoittajan täytyy pystyä herättämään, kuljettamaan ja ylläpitämään tunnekokemusta. Käsikirjoittaja tarkoituksenmukaisesti manipuloi katsojan analyyttistä mieltä ja rakentaa emotionaalisia hetkiä. Taiteen synnyttämä tunnekokemus voi auttaa katsojaa purkamaan aiempia ja tulevia tunne-elämyksiä sekä antaa työkaluja tunteiden työstämiseen. Katsoja sisäistää käsikirjoitetusta maailmasta tietoa itsestään, toisista ihmisistä ja oikeasta, määritetystä maailmasta. Fiktio tai dokumentaarinen teos luo vertailukohteen elokuvateatterin ulkopuoliselle maailmalle. (Vacklin 2007, 221.)

Lähikuvien merkitys on ihmiselle täysin ominainen: elämänsä ensimmäiset kuu-kaudet pieni ihmisen alku katselee lähikuvia vanhempien kasvoista. Elokuvakeronnassa kasvot ilmaisevat voimakkaasti erilaisia tunteita. Kehonkieli on marssi-järjestyksessä ensimmäinen, dialogi tulee vasta toisena. Katsoja lukee tilanteita henkilöiden ilmeistä, mutta tuntee toisin kuin tarinan hahmot. Henkilöhahmon tunne on tarkoituksella ulospäin suunnattu ja täysin julkinen, mutta vain heijastus, jonka katsoja aistii. Yleisö muodostaa yhdessä kollektiivisen tietoisuuden, mikä

vaikuttaa yksittäisen katsojan kokemukseen. Kun katsojajoukko seuraa valkokankaan tapahtumia, he samalla reagoivat toisiinsa. (Vacklin 2007, 221.)

Käsikirjoituksen opettaja Alby James luokittelee tunteen vastaanottamisen kolmeen tasoon:

- 1) *tirkistelytason vastaanotto*, joka liittyy katsojan uteliaisuuteen uutta tietoa ja hahmojen välisiä suhteita kohtaan
- 2) *sijaistason vastaanotto*, jolle tunnetumpi termi on empatia
- 3) *tunnetason vastaanotto*, mikä pitää sisällään kaiken, mitä katsoja tuntee teoksen kautta: uteliaisuus, osallistuminen, ennakointi, jännitys ja pelko.

Käsikirjoittajan tehtävä on liikutella katsojaa kaikkien näiden tasojen välillä. Elokuvan alussa katsojan huomion riittää sitomaan pelkkä uteliaisuus, mutta elokuvan aikana kirjoittajan täytyy syventää, voimistaa ja ylläpitää katsojan tunnetiloja. Katsojan kokemukseen vaikuttaa myös tekijöitä, joita kirjoittaja ei pysty huomioimaan, kuten katsojan vireystaso, älykyys ja elämäkokemus. (Vacklin 2007, 222.)

Käsikirjoittajalla on käytössään valtava määrä elokuvallisia elementtejä, joita hän voi hyödyntää rakentaessaan emotionaalista kuljetusta. Kuva, ääni, kieli, musiikki, leikkaus, hidastukset, vastakohta-asettelut, rinnastukset, symboliikka, taakamat, tempovaihtelut, värit, valot ja kuvakulmat ovat esimerkkejä tehokeinoista. Myös tunteilla on alalajeja, joita voi käyttää tehosteina. Esimerkiksi himo sisältää kunnian-, rahan-, vallan- ja kostonhimon, joista kaikki voivat näyttäytyä eri tavalla ja eri sävyisinä. Tunne vaikuttaa suoraan reagoititapaan: miellyttäminen asenteeseen, katkeruus valintaan, kostonhimo aggressioon tai masennus olotilaan. Vihan avulla kirjoittaja voi laittaa hahmon hyökkäämään tai puolustautumaan tai surun avulla hahmo voi itkeä tai nauraa. (Vacklin 2007, 222.)

Käsikirjoittajan tärkein tehtävä on haluta tietää koko ajan, mitä katsoja tuntee tai ajattelee elokuvan eri kohdissa. Ensin täytyy pystyä manipuloimaan katsojan tunnemaailmaa ja vasta sitten miettiä teemaa tai sanomaa. Elokuvatuottaja Elliot Grove kirjoittaa teoksessaan *Raindance Writers' Lab*, että päähenkilön täytyy kohdata matkallaan aave menneisyydestä, jotta hän voi saavuttaa päämääränsä.

Aaveen täytyy tuottaa hahmolle tuskaa ja kohtaamisen täytyy olla erittäin vaikea, suorastaan painajainen. Kauhuelokuvissa aaveilla on monesti fyysinen olomuoto, mutta muissa genreissä aave esiintyy esimerkiksi traumana. Elokuvan alkupuolella hahmolle tapahtuu jotain, mikä saa aikaan kohtalokkaan erehdyksen eli *hamartian*. Hamartia on helpommin sanottuna vääränlainen ajatus siitä, miten elämää kuuluisi elää. Eläminen hamartiassa on vahingollista, joten hahmon täytyy nähdä erehdyksensä ja oppia käsittelemään ja korjaamaan se. (Vacklin 2007, 223.)

#### 4.1 Jännitys ja draamallinen ironia

Elokuvaohjaaja Alfred Hitchcock määritteli kolme keinoa katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseen; *jännitys, mysteeri ja shokki*. Jännitys saa katsojassa aikaan pelkoa, mysteeri ahdistusta ja shokki kauhua. Näihin kolmeen keinoon sisältyy draamallinen ironia sekä katsojan ja henkilöhahmon informaatiomäärän säännöstely. (Vacklin 2007, 232.)

*Draamallisella ironialla* tarkoitetaan epätasaista suhdetta henkilöhahmon ja katsojan tiedon välillä. Hahmo ymmärtää tilannetta rajoitetusti, mutta katsoja ymmärtää tilanteen täysin. Esimerkiksi yhdessä maailman kuuluisammassa *William Shakespearen* näytelmässä *Romeo ja Julia* Romeo ei tiedä, että Julia on unilääkkeen vaikutuksen alaisena. Katsojalle tämä on täysin selvää ja hän joutuu kauhun vallassa seuraamaan, kun surun murtama Romeo tappaa itsensä. (Vacklin 2007, 232.)

Draamallista ironiaa on myös se, kun hahmo matkii toista ihmistä tietämättä, että matkittu kohde seisoo hänen takanaan tai hahmo puhuu pahaa toisesta eikä tiedä oven olevan auki. Draamallista ironiaa voidaan hyödyntää huumorin kirjoittamisessa, mutta ei suoraan tunteen tuottamisessa. Ranskalainen käsikirjoittaja Yves Lavandier muotoilee ironian kysymykseksi: ”*Selviääkö draamallisen ironian uhriille se, mitä hän ei tiedä ja miten se selviää?*” (Vacklin 2007, 232.)

*Jännitys* on tulevan ja tiedostetun vaaran ennakointia ja katsoja pelkää jännityksen kohdetta. Aristoteelinen tapa selittää jännitystä menee näin:

- 1) *katsojalle esitellään uhka ja vaara*
- 2) *uhka tehdään lähestyväksi*
- 3) *kamera paljastaa vaaran katsojalle, mutta ei hahmolle, jolloin syntyy draamallinen ironia.* (Vacklin 2007, 233.)

Aristoteleen määrittelemä pelko, johon syvennyn myöhemmin tässä opinnäytetyössä, ei saa olla kuolemanpelkoa, vaan sopiva sekoitus vaaraa tai uhan odotusta, mutta samalla toivoa selviytymisestä. Pelkoon liittyy vahvasti mahdollisuuden tunne pelastumisesta. Lavandier korostaa, että jännitys muodostuu ilman draamallista ironiaa, kun katsojalle antaa jännitykseen johtavaa informaatiota. Jos hahmo ja katsoja tietävät yhtä paljon tilanteesta, ei synny draamallista ironiaa. (Vacklin 2007, 233.)

Jännitystä on siis mahdollista luoda ilman draamallista ironiaa erilaisen informaation kautta. Esimerkkeinä ovat *aikalukko*, joka on kuin tikittävä aikapommi. Jotain on tapahduttava jonkun ajan kuluessa. Vaihtoehtolukko syntyy, kun aikarajoitteeseen liittyvät vaihtoehdot on käytetty. Lukoilla käytännössä vähennetään hahmon toiminnan mahdollisuuksia ja pakotetaan hahmo päättämään ja toimimaan. Vaihtoehtolukko toimii rajoitteena potentiaalisille ratkaisumahdollisuuksille. Lukot ovat rakenteeltaan monesti palapelimäisiä ja kun aikalukko lisää jännitystä hajottamalla huomiota, vaihtoehtolukko lisää jännitystä puolestaan keskittämällä huomion. (Vacklin 2007, 234.)

## **4.2 Mysteeri ja shokki**

*Mysteeri* on sitä, että katsoja ennakoi tulevaa vaaraa ja se aiheuttaa katsojassa ahdistusta. Elokuvataiteessa mysteeri on ilmapiiri tai tunnelma eikä sillä ole selkää kohdetta. Mysteeriin liittyvä nautinto voi olla enemmän älyllinen kuin emotionaalinen. Mysteeri saadaan aikaan antamalla katsojalle vihjeitä, että on olemassa informaatiota, jota ei paljasteta. Mysteerin ei ole tarkoitus antaa vastauksia vaan lisätä kysymyksiä. Lavandier katsoo mysteerin ongelman olevan se, että mysteerin paljastuessa se ei täytä isoa odotusta. Siksi joissakin elokuvissa mysteeri jätetään auki. (Vacklin 2007, 234.)

Mysteeri asettaa katsojan altavastaajaksi suhteessa käsikirjoittajaan. Kirjoittaja tietää koko ajan sen, mitä katsoja haluaa tietää. Katsojasta tulee passiivinen, kun hän jää odottamaan ratkaisua. Jos elokuvan hahmo ja katsoja ovat samalla viivalla mysteerin ratkomisessa, tilanteesta tulee katsojan kannalta mielenkiintoinen. Katsoja saattaa ärsyntyä, jos draamallinen ironia kääntyy hahmon hyväksi ja hahmo tietää katsojaa enemmän. Jos mysteeri ei ratkea katsojalle, mutta ratkeaa hahmolle, loppu voi tuntua epätydyttävältä. Jos puolestaan mysteeri ratkeaa katsojalle, mutta ei hahmolle, katsojan mielenkiinto säilyy. Uteliaisuus on vahva voima, joka kirjoittajan kannattaa pyrkiä aktivoimaan. Uteliaisuutta voi ylläpitää esimerkiksi poikkeamalla hetkeksi sivuraiteille, kirjoittamalla koukku tai jättämällä tilanne auki jännittävimmissä kohdassa. (Vacklin 2007, 234–235.)

*Ennustuksilla ja enteillä* voi kirjoittaa mysteeriä. Ennustus synnyttää tapahtumat ja luo jännitteet: ”*miten jokin tulee tapahtumaan?*”. Enteiden ja ennustusten taika on niiden tavassa esittää dramaattisia *mitä ja miksi* -kysymyksiä katsojalle. Enne on aina lupaus jostain tulevasta eli *istutus*, joka pitää myöhemmin myös lunastaa. Enteenä voi fyysisen asian lisäksi toimina esimerkiksi hahmon silmiinpistävä luonteenpiirre. Mieshenkilö on harvinaisen kiinnostuneen oloinen tyttölapsista, onko hän pedofiili vai haaveileeko hän tyttärestä? (Vacklin 2007, 236.)

Enteisiin ja ennustuksiin liittyy *sisäinen symboli*, jota katsojan ei ole tarkoitus kokonaan tajuta, mutta hänen täytyy oppia ymmärtämään symbolin yhdistyminen. Esimerkiksi elokuvassa *Kummisetä* appelsiineihin yhdistetään kuolema tai kuoleman uhka. Ensin rikollisperheen päämies *Vitoa* ammutaan appelsiiniostoksilla ja lopulta hän kuolee appelsiinitarhassa. Katsojaa ehdollistetaan appelsiineihin ja kun katsoja näkee appelsiinin, hän alkaa pelätä pahinta, mutta ei välttämättä tiedä miksi. (Vacklin 2007, 236.)

*Shokki* liitetään vaaraan, jota katsoja ei ole ehtinyt ennakoida. Shokki on äkillinen ja yllättävä, kuten oikeassakin elämässä. Shokki saa aikaan kauhua katsojassa, kun katsojaa on pidetty tietämättömänä ja yhtäkkiä paljastetaan epämiellyttävä yllätys. Shokkiin voi liittyä väkivaltaa tai se voi olla uusi ja odottamaton tieto tai muutos. Shokki on elokuvassa esimerkiksi tahallista järkyttämistä, stressiä, epäuskoa, inhoa tai vastenmielisyyttä. (Vacklin 2007, 237.)

### 4.3 Yhteiskunnallinen trauma

*Tunnepiste* on yhteiskunnallinen tilanne, kansallinen trauma, kollektiivinen ylpeyden aihe tai omakohtainen kipeä muisto. Tunnepisteet ovat olemassa elokuvateatterin ulkopuolella, mutta ne koetaan elokuvan yhteydessä ja niihin viitataan elokuvamaailmassa. Yhteiskunnalliset traumat ovat yhteiskunnan tunnepisteitä, joita käsikirjoittaja voi tietoisesti käyttää hyväkseen. Kuten yksittäisellä hahmolla on oma henkilökohtainen traumojen kirjonsa, jokaisella kansalla on oma emotionaalinen painolastinsa. (Vacklin 2007, 241.)

Juutalaisten kohtaama vuosisatojen mittainen sorto vaikuttaa yhä Israelin kansainvälisissä suhteissa ja suhtautumisessa palestiinalaisiin. Saksalaisten taakana on toisen maailmasodan aikaiset hirmuteot ja suomalaisten yhteinen trauma on vuoden 1918 sisällissota sekä Karjalan kohtalo. Henkilöhahmon emotionaalisen taustatarinan voi liittää osaksi yhteiskunnallisen trauman kontekstia. Tällä tavalla kirjoittajan on mahdollista tutkia moraalialueita, historiaa ja yhteiskuntaa sekä etsiä tarinalle sopivia tunnepisteitä. (Vacklin 2007, 241 & 245.)

## 5 SAMAISTUMINEN JA TUNNETARTUNTA

Tunnekokemus elokuvassa ja samaistuminen kulkevat käsi kädessä ja ovat ehdottoman tärkeä osa elokuvan vaikuttavuutta – oli sitten kyse dokumentaarisesta työstä tai fiktiosta. Tunnetartunta liittyy ihmisten sisäsyntyiseen kykyyn peilata tunteita ja tämä nousee elokuvakerronnassa tunteiden välittämisen perusajatuksiksi. Ihminen haluaa luontaisesti nähdä kasvoja, koska niistä pystyy lukemaan valtavan määrän tunnetiloja. Siksi elokuvassa katsoja haluaa nähdä lähikuvia.

Tunnetartunnalla tarkoitetaan empatian affektiivista puolta. Ilmiönä se on neurofysiologinen, automaattinen, primitiivinen sekä kontrolloimaton. Tunne tarttuu toisesta ihmisestä eli syntyy jaettujen tunteiden olotila, jolloin sama tunnetila koetaan yhdessä. Ihmisen keho toimii tunnetartuttamisen välineenä, kun ilmeet, äänet ja asennot peilautuvat. Evoluutio on ollut suuressa roolissa, kun ihmisen keho on ajan myötä sopeutunut hakemaan tunnetartunnan kautta yhteyttä toisiin ihmisiin. (Peltola 2024, 46–47.)

Ihmisten välisessä kanssakäymisessä tapahtuu peilausautomaatio. Peilaamme toistemme eleitä, luemme nonverbaalista viestintää ja haemme vihjeitä tunnetiloista. Kun ilmeet, äänenpaino, tunnetila ja eleet peilautuvat, on mahdollista päästä toisen ihmisen kanssa samalle tunnetaajuudelle. Peilauksen kautta saatu tunnetila ei kuitenkaan ole tarkka tieto, vaan heijaste. Jos halutaan tietää tarkasti, mitä toinen ihminen tuntee tai ajattelee, tiedon välitykseen tarvitaan myös sanallista informaatiota. (Peltola 2024, 47.)

Kehollinen informaatio nousee ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja luottamuksen rakentamisessa jopa verbaalisen viestinnän yläpuolelle. Autonominen hermosto pitää huolen kehon fysiologisista vaihteluista tunnetilojen mukaan. Esimerkiksi pelon tunne saa aikaan sydämen tykytystä, tihentynyttä hengitystä ja ilme menee vakavaksi. Lihakset jäykistyvät ja taistele tai pakene -reaktio aktivoituu. Neurofysiologisesti tarkasteltuna tunnetartunta pohjautuu aivojen empatiamekanismin ja peilautumisjärjestelmän toimintaan. Peilautumisjärjestelmät

ovat aivojen hermoverkostoja, jotka koostuvat peillisoluista eli peilaamiseen erikoistuneista neuroneista. Tämä ainutlaatuinen verkko sijaitsee alemassa etuainvopoimussa. (Peltola 2024, 50. & Sabater 2022.)

Nykyneurotiede pystyy osoittamaan, että toisen ihmisen asemaan asettuminen on myös peillisolujen ansiota. Peilausjärjestelmä auttaa myös ihmistä ennakoimaan ja tulkitsemaan muiden toimintaa ja niiden tavoitteita. Siksi toiminnan ennakointiin ei tarvita syvällistä ajattelua ja tiukkaa loogista päättelyä vaan se käy sekunneissa. Peilautumisjärjestelmän ansiosta aivoissa aktivoituu yhtäläiset alueet tunnetartuttajan kanssa. On havaittu, että empatiakyvyn suuruus vaikuttaa peilaamisen vahvuuteen ja laajuuteen. (Peltola 2024, 51.)

Mitä empaattisempi ihminen on, sitä vahvemmin hän myös reagoi toisen ihmisen kipuun. Esimerkkinä tästä on Saarelan tutkimusryhmän tutkimus, jossa näytettiin terveille ihmisille kroonisesta kivusta kärsivien ihmisten kasvokuvia. Tulosten mukaan kipua kokevilla ihmisillä ja kuvia katsoneilla aktivoituivat yhtäläiset kivun kokemukseen vaikuttavat aivoalueet. Lisäksi huomattiin, että kuvasta aistittava kivun kovuusaste vaikutti aivojen aktiivisuuteen. Niillä tutkimukseen osallistuvilla ihmisillä aktivaatiota tapahtui eniten, jotka olivat kokeneet itsensä empaattisiksi. (Peltola 2024, 53–54.)

Empatiaa ei olisi ollenkaan ilman liikettä, tekoja, eleitä tai asentoja. Peillisolujen ansiosta ihminen huomaa toisten ihmisten tunteet ja niihin on mahdollista reagoida empaattisesti. Koska ihmisillä on biologinen pohja kokea suuri joukko erilaisia tunteita empatian kautta, se vaikuttaa myös elokuvien, kirjojen, teatterinäytösten ja kuunnelmien vastaanottamiseen. (Sabater 2022.)

Aristoteles kirjoitti *Runousopissaan*, että juoni ja hahmot täytyy rakentaa niin, että katsoja kokee fiktiivisen uhan itseensä kohdistuvaksi. Eli katsoja samaistuu hahmon tilanteeseen. Teoksessa olevan hahmon ei tarvitse olla tietoinen lähestyvistä vaarasta, mutta katsojan täytyy ymmärtää se. Jos katsoja ei ole kaikkittievä, hänen täytyy pystyä aavistamaan vaara. Koska pelko on intensiivistä myötälämistä, yleisön täytyy myös välittää tarinan hahmosta. Silloin kun vastaanottaja on huolissaan mahdollista vaaraa kokevasta hahmosta, katsoja tuntee pelkoa eli samaistuu hahmon tilanteeseen. (Hiltunen 1999, 36.)

Ehkä nykypäivänä puhutaan enemmänkin jännityksestä. Lähestyvä vaara alkaa vuorotella vastaanottajassa toiveikkuuden kanssa ja tarinan juoni mahdollisesti tarjoilee keinot katastrofista ulospääsyyn. Jos katsoja saadaan miettimään erilaisia vaihtoehtoja hahmon selviytymiselle, hän eläytyy ja kokee nautintoa. (Hiltunen 1999, 36–38.) Tämä on myös erittäin mielenkiintoinen väite tutkittaessa dokumentaarista teosta.

## 5.1 Moraali ja empatia

Aaltola (2017) toteaa länsimaisen ajattelun olevan rationalismipohjaista eli ihmisen lähestyy todellisuutta ensisijaisesti järjen kautta. Rationalismi liittyy myös moraaliin, jolloin jokaisen moraaliset arvot ja periaatteet tulevat järjellisen pohdinnan kautta. Aaltola kirjoittaa rationalismin sisältävän ongelman: koska ihminen on tunteva, kokeva ja aistiva, rationalistinen lähestymistapa aiheuttaa vinoutuneen ja karikatyyrisen ihmiskuvan. Tämä saattaa saada aikaan myötätunnon unohtamisen, kun ihminen ajattelee olevansa ”kunnon järki-ihminen”. Järki ja tunteet tukevat toisiaan ja siksi niitä ei ole mahdollista irrottaa ihmisestä. (Aaltola & Keto 2017, 13–20.)

1700-lubulla elänyt skotlantilainen filosofi David Hume oli asian ytimessä: moraali kumpuaa kyvystä omata tunteita. Tunteiden kautta asioista tulee ihmiselle oleellisia ja merkityksellisiä. Moraalin näkökulmasta empatia on ainutlaatuista siksi, että mahdollistaa muiden näkökulmien vastaanottamista. Empatian avulla ihmisen on mahdollista loikata toisenlaisiin maailmoihin, tehdä merkitykselliseksi elämää ja huomioida myös muiden hyvinvointia. (Aaltola & Keto 2017, 22.)

Omassa katsojatutkimuksessani pidän tätä hyvinkin tärkeänä seikkana: vaikka homoseksuaalisuus ja homofobia ei olisi läsnä kuuntelijan ja katsojan elämässä, sillä on suuri vaikutus yhteiskuntaamme ja joidenkin ihmisten elämään. Jos ei ole kykyä asettaa itseään toisen ihmisen asemaan, on mahdottoman vaikeaa ymmärtää ongelman laajuutta ja vaikuttavuutta. Siksi aiheessani korostuukin ihmisten herätteleminen tähän omaan ja monen muun ihmisen todelliseen elämään.

Keto (2017) nostaa esiin, että ihmiset monesti asettavat omat asiansa muiden edelle. Tekijä huomioi ihmisten yleisesti olevan valmiita tekemään paljon läheisten eteen, mutta paljon vähemmälle auttamiselle jäävät lähipiirin ulkopuoliset heidän mahdollisesta suuremmasta hädästänsä huolimatta. Tämä saa aikaan ajatuksen ihmisten empatiakyvyttömyydestä. Aaltola ja Keto jatkavat, että ihmisen tuntuu olevan helpompi kokea empatiaa yhtä ihmistä kohtaan kuin isompaa joukkoa kohtaan. Siitä syystä on saattanut pinttyä käsitys empatiasta rajallisena, mutta täysin kehittymiskelpoisena ominaisuutena. Empatian nähdään olevan muokkautuvaa ja empatiakykyä on mahdollista laajentaa. Ihmisen yhteiskunnallisen aseman on myös havaittu vaikuttavan empatiakykyyn. Tästä esimerkkinä tilanne, jossa keskiluokkainen kohtaa kadulla kodittoman ja kokee halveksunnan tunteuksia sekä pitää koditonta laiskana ja kyvyttömänä. Keskiluokkainen ei pidä ajatustaan pahana, vaan hänen yhteiskunnallinen asemansa ohjaa häntä ajattelemaan toimivansa soveliaasti. (Aaltola & Keto 2017, 18 & 146–147.)

Filosofian puolelta estetiikka on tutkinut kautta aikojen empatiaa. Saksalaisfenomenologi Edith Stein on ajatellut empatian olevan toisen ihmisen kokemuksen kautta tulevaa kokemuksen ohjailua. Empatia ei ole yhtenäisyyden kokemista vaan itsensä asettamista toisen kokemukseen. Stein on sanonut ihmisen olevan psykofyysinen kokonaisuus, ja hän on nimittänyt minuuden käsitteen ”*orientaation nollapisteksi*”. Nollapistettä ei voida osoittaa, toisin kuin fyysinen olemus on näkyvää, mutta pisteen kautta ihminen orientoituu osaksi maailmaa. Steinin empatiamääritelmä perustuu nollapisteen vaihtuvuuteen, jolloin ihmisestä tulee vain yksi orientaatiopiste muiden joukossa. Empatia toimii kokemusmaailman laajentajana ja auttaa tulemaan itsetietoisemmaksi. Stein on korostanut, että orientaatiopiste ei vaihdu ihmisten kesken, mutta ne toimivat kokemuksessa vuorovaikutuksessa. (Puolakka 2024, 225–226.)

Steinin mukaan empatiaa voidaan verrata muisteleamiseen, suunnittelemiseen ja unelmointiin, koska näissä kokemus koetaan ei-primaaristi. Ero henkilökohtaiseen muisteleamiseen empatiassa esiintyy kokemuksen laadussa: muistelmissa koetaan oma ei-alkuperäinen kokemus ja empatiassa koetaan toisen ihmisen ei-alkuperäinen kokemus. Eli näin ollen suora henkilökohtainen kokeminen ja empatia ovat erilaisia tapoja kokea asioita. Empatialla on asteita ja skaaloja ja joidenkin ihmisten kokemukset on helpompi omaksua kuin toisten. Vaikka empatia

pohjautuu ei-primaariin kokemukseen, se silti rajautuu tarkkaan kohteeseen. (Puolakka 2024 226–227.)

Anna Peltola kirjoittaa kirjassaan *Tunnetartunta*, että empatia on ihmislajin säilymisen kannalta tärkeä taito. Empatia suuntaa ihmisiä toisiaan kohti ja lisää keskinäistä yhteistyötä. Empatia saa ihmisen valppaaksi toisten ihmisten tarpeille ja reagoimaan niihin. Empatian avulla on mahdollista parautua ja pitää huolta pienemmistä. Empatian mittaisen etäisyyden pitäminen muihin lajitovereihin mahdollistaa tilanteen objektiivisen tarkastelun, rauhallisena pysymisen ja auttamisen. Empaattinen ihminen kykenee tunnistamaan omat rajansa, jolloin hän pysyy rauhallisena ja turvallisena toisen hädässä. Empatia mahdollistaa toisen puolesta toimimisen moraalisisella tavalla. Jos ihminen huomaa toista kohdeltavan huonosti ja epätoivotusti, toisen ihmisen kokema vääräys saa aikaan puolustamisen tarpeen. (Peltola 2024, 37–38.)

Peltolan kirjan mukaan nykytutkimuksessa empatia jaetaan kahteen pääprosessiin: *affektiiviseen* eli kuumaan empatiaan sekä *kognitiiviseen* eli kylmään empatiaan. Neurofysiologisena ilmiönä empatia on ilmiö, joka rakentuu kahdesta toisistaan tukevasta puolesta. Empatiassa siis yhdistyy sekä tunne että kognitio. (Peltola 2024, 41.)

Affektiiviseen empatiaan kuuluvat keholliset, aistinvaraiset ja kokemukselliset puolet. Affektiivinen puoli on empatian primitiivinen osa, joka tarttuu kehojen välityksellä ja automaationa. Pienen lapsen ensimmäiset kommunikointikeinot ovat itku, ääntely ja nauru sekä liikkeet ja ilmeet. Vauvalla on synnynnäinen kyky aistia ympäristöään ja tunnetiloja vuorovaikutussuhteidensa kautta. Ihmisen kasvojen oletetaan kehittyneen juuri sellaisiksi kuin ovat, jotta toisen ilmeiden lukeminen erottuvien silmien ja punaisten huulien kautta olisi helpompaa. Jo vastasyntyneillä katse hakeutuu helpoiten muiden ihmisten kasvoihin. (Peltola 2024, 42.)

Empatian kognitiivinen puoli täydentää affektiivisen ja vajaaksi jäävän empatiakokemuksen. Kognitiivinen eli tiedollinen puoli poimii tiedostetusti näkökulman ja auttaa sitä kautta ymmärtämään toisen ihmisen tuntemusta. Aivojen peilautumisjärjestelmä on suuressa roolissa tunnetartunnan muodostumisessa ja affektiiv-

sessä empatiassa, kun taas kognitiivista puolta tukee aivojen mentalisointiverkosto. Kognitiivisen empatian avulla on mahdollista myös päätellä toisen ihmisen mielentilaa. (Peltola 2024, 42–43.)

Kokonaisuutena empatia ei ole synnynnäinen kyky. Kognitiivinen osa empatiasta alkaa kehittyä ihmisellä noin neljävuotiaana, jolloin lapsella herää kyky ymmärtää toisten ihmisten tunnetiloja. Kognitiivinen puoli kehittyy siis sosiaalisen oppimisen ja ympäristön vaikutuksena. Tiedollinen osa mahdollistaa neutraalin ja kriittisen arvioinnin, jonka avulla muodostuu kyky ottaa tietoista etäisyyttä. (Peltola 2024, 43.)

Kognitiiviseen empatiaan joissain tapauksissa liittyy myös sanan mukaisesti kylmä puoli. Jos ihminen kykenee lukemaan muiden mielenliikkeitä ilman tunneyhteyttä, on mahdollista manipuloida haitallisesti toista ihmistä. Esimerkiksi psykopatiaan yhdistetään taidokas kyky päätellä muiden ihmisten mielentiloja ja ajatuksia, mutta psykopaatilta puuttuu myötälämisen kyky. Molempia empatian puolia siis tarvitaan kokonaisen ja aidon empatian syntyyn. (Peltola 2024, 45.)

## 5.2 Atmosfääri ja affekti

Monille ihmisille on varmasti tuttu tunne, kun astuessa tilaan alkaa automaattisesti aistimaan tilan tunnelmaa. Tällöin puhutaan *atmosfääristä*, joka vaikuttaa paljonkin siihen, miten ihminen toimii tilassa tai tilanteessa. Atmosfäärillä tarkoitetaan tunne-elämän taustalla vaikuttavia kerroksia, jotka eivät oikeastaan ole huomion kohteena. Hankalasti määriteltävät tai paikannettavat tunnetilat voivat silti olla hyvinkin intensiivisiä ja jopa häiritseviä. Estetiikassa tämänkaltaisia tunnetiloja on kutsuttu affekteiksi. Affektissa korostuu tunteen kehollisuus ja kaksijaakoisuus: ihmisellä on sekä kyky vaikuttaa että olla vaikutuksen kohteena. Affekti ei ole yhtä kuin henkilökohtainen tuntemus, vaan se toimii polttoaineena kehollisesta reaktiosta toiseen. Affektista voidaan puhua energiana, sillä sitä on mahdoton fyysisesti osoittaa. (Puolakka 2024, 227.)

Suomalainen filosofi Jussi A. Saarinen on käsitellyt taiteen kokemusta affektiivisuuden näkökulmasta. Jokainen ihminen muodostaa omia affektiivisiä ”osastoja”

itseensä, jotka toimivat tukipisteinä ja resursseina. Saarinen peilaa affektiivisuutta taiteilijan suunnasta: viimeistä siveltimen vetoa vaille oleva maisemakuva on heijaste taiteilijan elämän tukipisteestä. Maalauksesta tulee taiteilijalle tukeva, konkreettinen ja luotettava affektiivinen tukipiste. Maalauksesta syntyy vuorovaihteinen, pitkäikäinen ja kehittyvä resurssi. Taiteilijalle syntyneet affektit maalausta tehdessä vaikuttavat seuraaviin töihin ja niin edelleen. Maalaus on konkreettinen, näkyvä ja yksilöitävissä oleva entiteetti, johon voi muodostua henkilökohtainen suhde. Siitä syntyy luotettava affektiivinen resurssi, koska taiteilija odottaa aiempien kokemustensa perusteella maalauksen saavan aikaan vastaavuuksia kokemuksia. (Puolakka 2024, 228.)

Affektin voidaan siis ajatella sijoittuvan johonkin aistimuksen ja tunteen välimaastoon. Affekti itsessään on eriytymätön ja vaikeasti selitettävissä oleva tuntemus, mutta affektiin perustuva tunne on helposti määriteltävissä, esimerkiksi ilo, suru ja aggressio. Taiteen tyylillä on havaittu tyylintutkimuksessa olevan paljonkin väliä affektiivisen tunteen syntyyn. Esimerkiksi kirjan tekstityyli tai elokuvan genrevalinta ohjaa ja kannustaa vastaanottajaa tietoisesti affektiiviseen reaktioon. Eli käytännössä taiteen tekijät pyrkivät tietoisesti vaikuttamaan tunteisiin. (Heinonen 2014, 12&157.)

### 5.3 Sympatia ja vastatunteet

Tunnetartuntaan ja empatiaan liittyvät läheisesti sympatia, vastatunteet ja myötätunto. *Sympatialla* tarkoitetaan myötä tuntemista ja toisen tunnetilaan samaisumista eli se on hyvin samankaltainen kuin empatia. Sympatiaan liitetään välittäminen ja auttamisen halu, jolloin sen vastakohtana voisi olla esimerkiksi toisen ihmisen tunnetilan sivuuttaminen. Empatiaan liittyy ymmärrys toisen kokemasta tunteesta ja sympatia puolestaan tarkoittaa toisen tunteen tuntemista silloin, kun tunne on läsnä. (Peltola 2024, 56–57.)

*Myötätunto* juontuu latinankielisestä sanasta *com pati*, joka tarkoittaa myötä kärsimystä. Myötätunto on siis kykyä ymmärtää toisen ihmisen tunnetilaa tai kärsimystä ja haluksi lieventää sitä. Myötätunto näkyy arjessa empaattisina tekoina, kuunteluna tai vaikkapa halauksena. (Peltola 2024, 57.)

*Vastatunteilla* tarkoitetaan tunteita, joita toisen ihmisen tunnetila herättää meissä itsessämme. Vastatunteiden muodostumisen taustalla vaikuttaa tunnetartunta. Vastatunne syntyy, kun reagoimme toisen sen hetkiseen tunteeseen omalla tunteellamme joko tietoisesti tai tiedostamatta. Esimerkiksi aggressiivisessa uhatta vastatunteena voi syntyä pelkoa tai ärsytystä ja surullisen ystävän seurassa vastatunteeksi muodostuu myötätunto. (Peltola 2024, 58.)

#### **5.4 Säälä ja pelko**

Säälä ja pelkoa on kenties tutkittu pitkään ja dramaturgiaan liitettynä säälän ja pelon tunteet olivat Aristoteleenkin käsittelyssä. Siksi sukellan aristoteeliseen ajatukseen, koska omassa tutkimuskohteessani säälä ja pelko ovat todellisen tarkastelun alla.

Aristoteles-tutkijoiden mukaan olisi loogista, että tarinan juoni onnistuu aiheuttamaan säälä ja pelkoa, joista vastaanottaja vapautetaan mielihyvää tuottavalla tavalla. Eli vastaanottajan täytyy kokea päähenkilön kokema vaaran uhka ja siitä syntyvä levottomuus fysiologisilla tavoilla, kuten pulssin kiihtymisellä tai hengityksen tihentymisellä. Vastaanottajassa syntyy ihmiselle ominainen taistele-pakene-reaktio, mutta tilanne ei kuitenkaan pakota toimimaan. Kun tämä jännityksen tila purkautuu tarinan ratkaisuhetkellä, syntyy mielihyvää. (Hiltunen 1999, 42–44.)

Tämä on mielenkiintoinen ristiriita omassa tutkimuksessani, koska kyseessä on ikävää tapahtumaa käsittelevä dokumenttielokuva ja mielihyvä on ajatuksellisesti vaikea saavuttaa. Mitä jos dokumentaarisen teoksen jälkeen vastaanottajalle jää esimerkiksi epätoivoinen olo? Onko se juuri dokumenttien tarkoitus, että saadaan vastaanottajissa sitä kautta aktiivista liikehdintää?

Säälä ja pelkoa Aristoteles käsittelee kertoessaan, millainen juonirakenne saa näitä tunteita parhaiten aikaan. Oletettavasti Aristoteles ajatteli, että tunne-elämys ymmärretään, kun osataan rakentaa juoni. Aristoteles luultavasti tajusi yhteisen dramaturgian kaavan menestyneissä teksteissä. (Hiltunen 1999, 30.)

Aristoteles määritteli **pelon** (*fobos*) pahan ennakoinniksi, tuskaisuudeksi ja levottomuudeksi, joka syntyy lähestyvistä ja riittävän tuhoisasta vaarasta tai sen mielikuvasta (*fantasia*). (Hiltunen 1999, 30.)

*”Pelko osoittaa meille, että ongelma on olemassa. Pelko saa meidät pakene-  
maan pois kyseisestä tilanteesta.”*

- *Mielen Ihmeet*

Aristoteles ajatteli toiveen turvallisuudesta kuuluvan oleellisesti pelkoon. Kuten Mielen ihmeet -nettisivustollakin mainittiin, myös Aristoteleen mukaan pelkoa tunteva alkaa suuntamaan toimintaansa tilanteesta selviytymiseen ja etsii siihen keinoja. Jos pelokkaalla ei ole turvallisuuden toivetta, hänestä tulee epätoivoinen. (Hiltunen 1999, 34–35.)

Sami Sallinen avaa kirjassaan *Pelko ja rohkeus* pelon paradoksin: jokainen ihminen pelkää jotain, mutta pyrkii välttelemään pelon tunnetta. Sallinen käyttää kirjassaan *pelkoa* yleisenä terminä kaikelle sille, joka saa aikaan tarpeen suojautua, väistää tai hyökätä. Pelkoon liitettyjä tunneskaaloja ovat esimerkiksi ahdistus, säikähdys, huoli, järkytys, kauhu ja paniikki. Ihmisellä on luontainen tarve pyrkiä kontrolloimaan ympäristöään, mutta pelko horjuttaa kontrollin tunnetta. Monesti pelko kohdistuu ajatukseen tai odotukseen eli mahdolliseen skenaarioon, jolloin pelon tunteesta syntyy pelkoreaktio. Esimerkkinä Sallinen käyttää tiedossa olevaa epämiellyttävää keskustelua esihenkilön kanssa. (Sallinen 2022, 15–19.)

Pelko, jonka ihmislaji on oppinut, syntyy monesti ulkopuolelta. Sodat, pimeät kужat, tappelut tai sairaus. Koska tulkitsemme ympäröivää maailmaa kaikilla aisteilamme, pelko syntyy hermoärsykkeenä. Aivolisäke saa informaation, jonka se lähettää mantelitumakkeeseen. Mantelitumake tekee nopean päätöksen ärsykkeen vaaran asteesta ja tarvittaessa aktivoi otsalohkon. Vaaran ollessa päällä elimistö valmistautuu reagoimaan. (Sallinen 2022, 18–19.)

Pelon tehtävänä on siis auttaa suojautumaan vaarallisissa ja uhkaavissa tilanteissa. Pelon tunteet voivat jossain määrin periytyä, mutta eniten pelkoja opitaan toisilta ihmisiltä tunnetartuntana ja erilaisiin tilanteisiin liittyvien vihjeiden avulla.

Koska pelko aiheuttaa fyysisiä reaktioita, se tarttuu helposti ihmisten kesken. (Peltola 2024, 107.)

Pelkoon useasti liittyy ahdistus, jolla ei ole pelon tavoin selkeää kohdetta. Ahdistus ilmenee esimerkiksi levottomuutena, kauhuna tai jopa pahoinvointina. Ahdistuksen taustalla voi olla murehtimista ja huoliajattelua, jotka helposti leviävät ihmisen mielessä vallaten mielen kokonaan. Myös ahdistus tarttuu ihmisestä toiseen peilaamisen ja tunnetartunnan vuoksi. (Peltola 2024, 109.)

Tutkimustani tehdessä kiinnitin huomioni katsojissa syntyneeseen pelkoon. Pelon anatomiaan syventyessäni ymmärsin selkeän syyn. Me olemme oppineet pelkäämään. Osaamme ennakoida ja osaamme varautua. Kun katsoja katsoo Kipu-piste-dokumenttia, josta huokuu pahaenteisyys, hän osaa jo valmistautua varaan. Katsojan ei tarvitse aktivoida omaa taistele-pakene-viettiään, koska katsoja tiedostaa katsovansa valkokangasta. Kuitenkin katsojan on katsojatutkimukseni mukaan yllättävän helppo tuntea huolta, pelkoa ja sääliä, jota avaan alempana.

Yksi havainto tutkimuksessani oli erityisen kiinnostavaa. Koska opimme pelkäämään, dokumentista voimme oppia, että maailma ei ole täysin turvallinen homoseksuaaleille. Jos homoseksuaalisuuteen lisää vielä hengellisen kulman, päästään aivan uudentlaiselle tasolle. Katsoja siis oppii, että maailma ei ole tasa-vertainen ja joidenkin ihmisten on syytä pelätä. Vaara voi olla kaikkialla. Näin ollen osa koekatsojista alkoi dokumentin jälkeen tuntea pelkoa ja huolta omasta lapsestaan tai läheisestään. Oletan ajatuksen menneen näin: *minun ei tarvitse pelätä, olen turvassa omana itsenäni, mutta en voi suojella lastani homofobialta ja siten väkivallalta*. Tähän vedoten dokumentti on tehnyt tehtävänsä – lisännyt katsojan käsitystä ympäröivästä maailmasta.

Aristoteles nostaa esiin *Runousopissaan*, että **säälin** tunne saadaan vastaanottajassa aikaan kasvattamalla hahmon epäoikeudenmukaista kärsimystä eli vetoamalla suoraan katsojan moraaliin. Kun katsoja todistaa epäoikeudenmukaista kärsimystä, hän alkaa sääliä. Katsojalle täytyy siis välittää uhka tulevasta ja tuhoavasta pahasta. Tuhon ja katastrofin pitää iskeä pahiten siihen hahmoon, joka sitä ei katsojan mielestä ansaitse. Saadaan siis aikaan tarinan uhri. Mitä lähem-

pänä tuhoava asia on sellainen, mikä voisi tapahtua itselle tai läheiselle, sitä voimakkaampi intensiteetti syntyy. Olennaista tarinassa on säälin kannalta siis suuri ja epäoikeudenmukainen kärsiminen. (Vacklin 2007, 228.)

Aristoteles tiedosti pelon ja säälin liittyvän toisiinsa ja perusteli väitettä sillä, että itselle pelkoa aiheuttavat asiat saavat aikaan sääliä, kun ne aiheutuvat toiselle. Jos odotettavissa oleva vaara tai uhka kohdistuisi henkilöön itseensä, se ei herättäisi sääliä vaan pelkoa. Pelkoa tunteva ihminen ei Aristoteleen mukaan kykene tuntemaan sillä hetkellä sääliä. (Hiltunen 1999, 36.)

Säälin tunteessa asiaankuuluvaa on, että moraalisesti hyvä henkilö kokee tapahtuman, jolloin katsojalle tulee halu auttaa säälin kohdetta. Tämän perusteella Aristoteleen näkemys säälistä on, että se on tuskallista myötätuntoa moraalisesti hyvää ihmistä kohtaan, joka käy läpi epäoikeudenmukaista koettelemusta. (Hiltunen 1999, 36.)

Säälin tunne vaatii siis realistisen tapahtumaketjun ja inhimillisen hahmon. Aristoteleen mielestä sääliä on mahdollista tuntea myös menneistä tapahtumista, mutta pelkoa ei. (Hiltunen 1999, 36.)

Tästä olen itse eri mieltä ja tutkimuskohteeni osoittaa väitteen vääräksi. Tuskaisista menneistä tapahtumista aiheutuu monesti traumoja, jotka mahdollisesti koetaan erilaisina pelkotiloina. Aristoteles nimenomaan totesi, että sääliä tunnetaan toisen puolesta ja pelko koetaan itse. Tähän vedoten väitän, että menneistä traumaattisista tapahtumista koettu subjektiivinen tunne on myös pelkoa. Eli mielestäni on mahdollista pelätä, että traumaattiset asiat tapahtuisivat uudestaan ja näin ollen sääli ja pelko eivät liity pelkästään tuleviin tapahtumiin, jolloin sääliä ja pelkoa on validia tutkia teosteni yhteydessä.

## 5.5 Mimesis

Aristoteles määritteli *Runousopissaan mimesiksen*, joka käsitteenä on tulkinnan ydin. Mimesistä on mahdotonta täysin kääntää, mutta sillä tarkoitetaan taiteellisen esityksen keinoin synnytettyä ajatusta, joka yhdistää katsojan mielessä juuri

esitetyn asian johonkin omakohtaiseen kokemukseen. Voidaan puhua jäljitte-lystä, jonka tehtävänä on saada aikaan mielihyvää, joka puolestaan on yhtey-dessä ihmisen käsityskykyyn ja sitä kautta tunnistamiseen. Tietoisuuden on mahdollista laajentua taiteen paljastaessa ihmisessä jotain, mikä lujittaa inhimil-listä kokemusmaailmaa ja tietoisuutta. Tämän ketjun myötä parhaassa tilan-teessa inhimillisyyden kasvaa. (Monk & Raphael 2004, 171.)

Aristoteles muistuttaa, että taiteista puhuessaan mimesis viittaa vahvasti *jäljitte-lyyn*. Tällä hän tarkoittaa sitä, että esimerkiksi asiat tai esineet eivät voi täysin jäljitellä elävää hahmoa, vaan ne voivat edustaa elävää abstraktissa ympäris-tössä. Mimesis vaatii jotain tuttua ja samanlaisuutta tarrautuakseen katsojan mieleen ja saamaan katsojan kiinnostumaan taideteoksen tarjoamasta koke-muksesta. (Monk & Raphael 2004, 172.)

Taiteissa nähtävät totuudet eivät ole absoluuttisia, mutta katsoja täytyy saada uskomaan taiteen totuuteen. Mimesiksen ajatusta hyödynsin tuomalla lopputyö-dokumentti *Kipupisteeseen* elokuvallisia elementtejä luomaan visuaalista jänni-tettä. Peilinpalat ja eri muotoiset sirpaleet edustivat sanattomasti pahoinpitelijää, koettua traumaa, kipua ja särkyneisyyttä. Tätä ajatusta ei tarvitse sanoa ää-neen, koska katsoja kykenee ymmärtämään metaforisen ja symbolisen kerron-takeinon merkityksen.

Koska mikään taide ei ole olemassa tyhjiössä ilman havaitsijaa, tarvitaan ha-vainnollistamista. Aristoteelinen ajatus on, että katsojaa manipuloidaan mukau-tumaan esitykseen ja tulemaan sitä kautta osalliseksi. Näin katsoja kasvattaa tietoisuuttaan oikeasta todellisuudesta. Eli mimesis on jatkuvaa tasapainottelua absurdiuden ja arkipäiväisyyden välillä.

## 5.6 Samaistuminen henkilöihin

Antropologi ja dokumentaristi David MacDougall ehdottaa kahta lähtökohtaa:

- 1) Dokumentin tekijä ei näe elokuvaa samalla tavalla kuin katsojat. Tekijälle elokuva on vain osa kuvatusta materiaalista, mutta katsojalle valittu mate-riaali avaa laajemman maailman.

- 2) Dokumentin henkilöllä on useampi identiteetti: hän on todellinen ja oikea henkilö, mutta hän on myös henkilö, joka on sepitteellisesti vuorovaikutuksessa elokuvan ja katsojan kanssa.

Fiktioelokuvassa hahmot haihtuvat johonkin menneisyyteen, mutta dokumentissa henkilöt tulevat tähän hetkeen ja tulevaisuuteen. Vaikka dokumenttielokuva valmistuu ja jää elämään määrättyyn aikaan, henkilön elämä ja olemassaolo jatkuu. (Aaltonen 2006, 195.)

Dokumenttielokuvan henkilöstä voi elokuvaa tehdessä tulla osa elokuvantekijää. Henkilöstä väistämättä tulee osa tekijöiden maailmaa hetkellisesti. Tekijän on kenties helppo samaistua oman dokumentin henkilöön, kun tehdessä henkilön tunteet ja puhe tulevat osaksi tekijäryhmää. Tämä käy järkeen, sillä kuvattava henkilö pitää oppia tuntemaan, häneen täytyy saada kontakti ja luoda luottamus. Elokuvantekijälle tulee ensiarvoisen tärkeäksi saada dokumenttinsa henkilön ääni kuulumaan. (Aaltonen 2006, 195–196.)

Elokuvantekijän samaistuminen voi vaikuttaa myös päähenkilön valintaprosessiin. Monesti valituksi on tullut henkilö, jossa tekijä näkee jotain tuttua. Yhtäläillä kun fiktiivisessä teoksessa kirjoittajan täytyy tykätä hahmoistaan, myös dokumentintekijän täytyy tykätä päähenkilöstään. Kuitenkaan jokaista dokumenttielokuvan henkilöä, kuten ei oikeankaan maailman henkilöä täydy rakastaa. Tekijät pyrkivät saamaan samaistumisen itsensä lisäksi aikaan myös katsojissa. Samaistuminen onkin pääkeino päästä sisään henkilöiden maailmaan. (Aaltonen 196–197.)

## 6 CASE KIPUPISTE

*Kipupiste*-lyhytdokumenttielokuva on taiteellisena opinnäytetyönäni toteutettu lyhytdokumenttielokuva homofobiasta ja ilmiöön liittyvästä yksittäisestä väkivallanteosta. Päähenkilönä on entinen pastori Patrick Tiainen, joka jätti perustamansa seurakunnan tultuaan ulos kaapista homoseksuaalina. Hänet ohjattiin seurakuntansa toimesta haitallisiin eheytyshoitoihin ja hän joutui oman yhteisönsä vainoamaksi. Viimeisin käänne hänen tarinassaan on väkivaltainen häneen kohdistunut hyökkäys vuonna 2023.

Vasta myöhemmin alkoi selvitä väkivallan jättämien jälkien laajuus. Tiaisella oli kasvoissa laajoja vammoja ja aivokuvista selvisi, että vuotokohtia on kolme. Edessä oli useampi leikkaus ja pitkä kuntoutusjakso, joka jatkuu yhä. Takeita kuntoutumisesta ei valitettavasti ole ja huonoimmassa tapauksessa jäljet ovat ikuiset.

Aloitin taideprojektin miettimisen jo kesällä 2023, jolloin en ollut vielä päättänyt dokumentin ja fiktion väliltä. Luin Patrick Tiaisen kokoamaa kirjaa *Taivaan ja helvetin väliltä*, jonka myötä kiinnostuin Patrickin tarinasta. Hänestä oli tehty muutamia pieniä dokumentaarisia teoksia sekä lehtiartikkeleita, joten en osannut päättää heti näkökulmaa.

Pahoinpitelyn tapahduttua annoin pölyn laskeutua hetken aikaa ja otin yhteyttä Patrickiin Instagramissa. Patrick lähti projektiin mukaan ja aloimme suunnitella aikatauluja. Alun vaikeus oli mahdoton runsaus aiheen ympärillä, mutta hiljalleen kerroksia poistamalla alkoi ydin hahmottua. Joulukuussa 2023 kävimme pienellä porukalla Patrickin luona Rymättylässä tekemässä ensimmäisen haastattelun. Litteroin haastattelun ja aloin sen pohjalta muodostamaan käsikirjoitusta.

Kuvaukset aloitimme kesällä 2024 Helsinki Prideilla ja syyskuussa kuvasimme kolme päivää kahdessa eri lokaatiossa. Kuvausten jälkeen alkoi tiivis ja aktiivinen jälkituotantovaihe, joka piti sisällään useamman leikkausversion. Käsikirjoitusvaihe jatkui aina kuvalukkoon asti ja jatkuvia päivityksiä käsikirjoitukseen tuli tehtyä. Äänten, värien ja grafiikoiden tekeminen on kulkenut koko ajan matkassa mukana.

Dokumentin kesto huomioon ottaen rajaus piti tehdä tiukaksi. Alle kymmenen minuuttia ei kestä kovin montaa erilaista draamallista linjaa. Monen monta käsikirjoitusversiota myöhemmin löytyi selkeä suunta. Kiinnostavaa prosessissa oli, että päähenkilön tilanne on ollut koko ajan muuttuva, joten loppua ei pystynyt missään vaiheessa kirjoittamaan valmiiksi.

*Kipupiste* yhdistelee fiktiivisiä elementtejä dokumentaariseen tekemiseen. Elokuvan alalaji on yhteen henkilöön keskittyvä tilannekuvaus, moodi on performatiivinen. Tätä tukee vahvasti performatiivisen moodin ajatus vähemmistöjen tarinoista ”*meiltä teille*”: Päähenkilö puhuttelee katsojaa suoraan, jolloin katsojasta tulee aktiivisempi osallistuja.

## 6.1 Tutkimus

Näytin katsojatutkimukseeni osallistuneille taiteellisena lopputyönäni valmistuneen *Kipupiste*-dokumenttielokuvan. Halusin tutkia dokumenttielokuvalla katsojien tunnereaktioita ja mahdollista samaistumista. Tiedostin dokumenttielokuvan aiheen vaikeuden ja marginaalisuuden, mutta koen, että tuloksia voi hyödyntää silti laajasti.

Valitsin tutkimusmenetelmäksi kvalitatiivisen tutkimuksen, sillä käytin fokusryhmää, jolta halusin saada täsmällisiä vastauksia. Toteutin koeryhmälleni haastattelun, joka oli luonteeltaan puoli-strukturoitu. Muutama osallistuja osallistui tutkimukseen eri aikaan itsenäisesti. Muodostin valmiin kysymyskaavakkeen, johon koekatsojat vastasivat heti elokuvan katsottuaan. Hankaluus oli kysymysten muotoilussa, sillä en halunnut liikaa toistaa itseäni enkä johdatella vastaajaa.

Haastattelun etuina näin yksityiskohtaisen tiedon saamisen ja monimuotoisen aineistonkeruun. Haasteena haastattelussa monesti nähdään subjektiivisuus, mutta tässä tapauksessa siitä ei ole lainkaan haittaa, päinvastoin. Tunnekokemus on aina subjektiivinen ja se minua juuri nyt kiinnostaa. Toteutin tutkimuksen anonyyminä, sillä halusin varmistaa luottamuksellisuuden.

Sain kaikkiaan 14 vastausta tutkimukseeni. Vastajista enemmistö oli naisia (71,4 %). Ikäjakauma antoi enemmän perspektiiviä, sillä vastaajia oli ikäluokista 21–50. Enemmistö sijoittui akselille 21–25-vuotiaat, toiseksi eniten oli 26–30-vuotiaita, kolmantena edustivat 31–40-vuotiaat ja yhtä paljon osallistujia oli ikäryhmissä 41–50 sekä 51–60.

## 6.2 Tunneperusteiset kysymykset

Ensimmäisenä kysyin, millaisia tunteita dokumenttielokuva katsojassa herätti. Koekatsojat kokivat vastausten mukaan monenlaisia tunteita, joista päällimmäisenä olivat vihan, surun, empatian, ahdistuksen, huolestuneisuuden ja epäilyyden tunteet. Seuraavaksi pyysin katsojia avaamaan, miksi juuri kyseiset tunteet heräsivät heissä. Useammassa vastauksessa korostui vastaajan samaistumis-pinta päähenkilöön, henkilökohtaisuus sekä viha, suru ja pelko yhteiskunnan ti-lasta.

*”Mutta pohjimmaisena lienee se, että koen samaistumista päähenkilöön ja täten nähden tällaista materiaalia se tuntuu pahalta. Viha ja väkivalta ja sen lisääntyminen tuntuu pahalta.”* (Mies, 21–25 vuotta.)

*”Seksuaalivähemmistöjen oikeudet ovat aina olleet itselleni tosi tärkeä ja henkilökohtainen aihe, koska suurin osa lähipiiristäni edustaa jotain seksuaali- tai sukupuolivähemmistöä ja aihe on ollut todella läsnä elämässäni.”* (Nainen, 21–25 vuotta.)

*”Paitsi että aihe koskettaa itseäni henkilökohtaisesti, se on myös yhteiskunnallisesti todella ajankohtainen. - - Kuitenkin viime vuosien aikana on alkanut näyttää siltä, että asenteet ovatkin kääntyneet konservatiivisemmiksi, ja myös fyysisen väkivallan uhka erilaisia vähemmistöjä kohtaan tuntuu kasvavan.”* (Nainen, 31–40 vuotta.)

Lisäksi dokumenttielokuvan taiteelliset ja tekniset valinnat tuntuivat vaikuttavan osalla tunteiden muodostumiseen:

*”Jotenkin päähenkilön haavoittuva kerronta myös sai aikaan vahvoja tunteita. Tarina ja ilmiö ovat karuja ja uhrin kuvaus tapahtuneesta omasta perspektiivistään on aina astetta tunnepitoisempi ja myös välittää tunteita vahvemmin, kuin ulkopuolisen seloste.”* (Mies, 21–25 vuotta.)

*”Alun toiveikas ja hyväntuulinen tarinankerronta tuuditti hyvään fiilikseen. Kun puukotuksen jälkeisiä tunnelmia ja kuvia näytettiin, koin ahdistusta. Kertojan tapa kuvailla kokemuksiaan yhdistettynä arkistomateriaaliin ja musiikkiin loivat ahdistavan tunnelman. Lopussa sanoitetut teemat loivat uskoa tulevaan kuvan ja äänen avulla.”* (Mies, 21–25 vuotta.)

Lisäksi esiin nostettiin muun muassa elokuvan musiikin ja äänimaailman vaikuttavuus, lavastus, kuvituskuvat sekä värit.

### 6.3 Samaistuminen

Kuten jo ennen tutkimusta tiedostin, homoseksuaalisuuden marginaalisuus vaikutti katsojien samaistumiseen. Heteroseksuaalisiksi itsensä määritelleet eivät löytäneet suoraa samaistumispintaa, mutta välillisesti he kokivat huolta homoseksuaaleista läheisistään. Seksuaalivähemmistöön kuuluvat ihmiset löysivät tiukempaa tarttumapintaa ja kokivat dokumenttielokuvan henkilökohtaisemmalla tasolla. Kysyin osallistujilta, että pystyykö hän samaistumaan päähenkilöön, hänen kokemuksiinsa tai tarinaansa. Sain muuan muassa tällaisia vastauksia, jotka tukevat hyvin väitettä siitä, että henkilökohtaisuus vaikuttaa suuresti samaistumiseen.

*”Olen itse homoseksuaali mies ja omaan uskonnollisen taustan. Kuitenkin itse olen uskonnollisuudesta sittemmin luopunut. Tapahtumakulun suhteen en pysty (onneksi) samaistumaan, mutta asettumaan ehkä hänen asemaansa.”* (Mies, 21–25 vuotta).

*”En. Olen hetero asentaja, joka elää aika tavallista elämää. Ehkä siksi.”* (Mies, 31–40 vuotta).

*”Kyllä. Oma parisuhde on samanlaisessa tilanteessa, jossa toista osapuolta yritetään satuttaa uskonnon nimissä.” (Nainen, 21–25 vuotta).*

*”En suoraan omakohtaisesti, mutta vähemmistöihin kohdistuvat hyökkäykset tuntuvat aina lujaa.” (Nainen, 21–25 vuotta).*

*”Osittain kyllä. Kuulun itse seksuaalivähemmistöön ja olen saanut osani homofobiasta, mutta en ole kokenut fyysistä uhkaa seksuaalisen suuntautumiseni takia. Toisaalta dokumentti muistutti siitä, että uhkaava tilanne voi syntyä aivan yhtäkkiä turvalliseksikin oletetussa tilassa, joten siihen liittyvät pelon tunteet ovat toki samaistuttavia.” (Nainen 31–40 vuotta.)*

Kysyin lisäksi koeyleisöltä, löysivätkö he jotain muuta samaistumispintaa esimerkiksi teemastosta tai rinnastettavista yhteiskunnallisista epäkohdista. Esiin nousivat Priden yhteisöllisyys, somessa esiintyvä vihapuhe, erilaisuuden hyväksyminen sekä uskontoihin liittyvät ongelmat ja konfliktit.

Lisäksi kysyin, onnistuiko elokuva muodostamaan jonkinlaisen yhteyden päähenkilöön. Noin puolet kokivat selvää yhteyttä ja puolet kokivat sanojensa mukaan enemmänkin empatiaa. He, jotka kokivat suoraa yhteyttä, nostivat vaikuttimiksi muun muassa päähenkilön haavoittuvan aseman, pelon tulevaisuudesta sekä lähikuvien merkityksen. Erityisen vaikuttavana vastaajat pitivät päähenkilön toimimisen kertojana.

*”Koen että dokkari saa katsojan vahvasti päähenkilön puolelle. Haastattelussa tunnuttiin tavoittavan niin turvallinen ilmapiiri, että tekijät pääsivät todella lähelle päähenkilöä. Tuntui että hänet kuvattiin ns. ihmisen kokoisena, yhtenä meistä ja samaistuttavana.” (Nainen, 21–25 vuotta).*

#### **6.4 Dokumenttielokuvan yhteiskunnallinen vaikuttavuus**

Koska opinnäytteessä käyttämässäni lähdemateriaalissa korostettiin dokumentaarisen elokuvan yhteiskunnallinen merkitys ja peilaus, halusin kysyä koeyleisöltäni myös tästä aiheesta. Kysyin, herättikö elokuva ajattelemaan jotain asiaa eri tavalla? Osalle ei herännyt mitään uutta ajateltavaa, johtuen jo tiedossa olevasta

homofobiasta tai samaistuttavuuden puutteesta. Dokumenttielokuva koettiin kuitenkin vaikuttavana tapauskertomuksena, vaikka uuden informaation määrä oli vähäinen ilmiöön nähden. Yksi vastaajista oli alkanut pohtimaan elokuvan jälkeen Suomen homopappeuden tilaa.

Isompi osa vastaajista koki, että jotain uusia ajatuksia heräsi dokumentin aikana tai sen jälkeen. Heränneitä pohdintoja olivat esimerkiksi yhä vallitseva homofobia sekä Suomessa että ulkomailla, dokumentin lopun tuoma yhteisöllisyyden merkityksen korostaminen ja armollisuus sekä lisääntynyt huoli sateenkaari-ihmisten turvallisuudesta.

*”Dokumentti sai minut hyvin sekalaiseen tunnetilaan. Vaikka uskon ja olen kokenut sitä, että yhteiskunta on mennyt eteenpäin tasa-arvon kanssa, on huolestuttavaa, miten paljon vihaa maailmassa edelleen on.”* (Mies, 21–25 vuotta.)

## 6.5 Symboliikka, kuvat ja repliikit osana tunnekokemusta

Opinnäytteessäni käyttämä lähdemateriaali korostaa tunnemanipulaation merkitystä elokuvassa, mutta nostaa esiin muut tunteisiin vaikuttavat osatekijät. Näitä ovat esimerkiksi elokuvan symboliikka, kuvavalinnat sekä käsikirjoitetut repliikit. Kysyin haastattelussa, miten nämä seikat vaikuttivat mahdolliseen tunnekokemuksen syntymiseen.

Monet olivat vastanneet, että kuvat päähenkilön vammoista sekä screenshotit vihaviesteistä vahvistivat tunnereaktiota. Lisäksi mainittiin sirpaloituneet peilinpalat, virsitaulun numerot sekä konkreettinen käännekohta, kun iloinen Pride-maailma kääntyy pääläelleen. Suoria repliikkejäkin nostettiin esiin muutama:

*”Nyt ei voi ankkuroitua mihinkään tulevaan, että jonain tiettyinä päivinä asiat ois paremmin, koska mä en tiedä tuleeko koskaan sellasta päivää.”*

*”Tältä näyttää suviseurat taivaassa.”*

*”Viha ei kasva tyhjiössä.”*

*"Sunnuntaina kaikki muuttui."*

## 7 POHDINTA JA YHTEENVETO

Matka dokumenttiprojektin kanssa on ollut ammatillisella tasolla opettavainen sekä henkilökohtaisella tasolla tunnerikas. Alusta asti minulle oli tärkeää pyrkiä olemaan sensitiivinen, koska kyseessä on oikean ihmisen oikea traumaattinen kokemus. Halusin päähenkilö Patrick Tiaisen toimivat itse kertojana, joten tämän takia poissuljin heti kaiken pahoinpitelytilannetta representoivan ja näytellyn materiaalin käytön mahdollisuuden. Tarinallisesti luotin koko ajan puhutun draaman voimaan, joten tuntui luontevalta ja inspiroivalta etsiä kuvalliset ratkaisut elokuvallisuuden kautta.

Tunteet ja samaistuminen minua alkoi kiinnostaa aika varhaisessa vaiheessa projektia. Ylipäättään käsikirjoittamisessa tunteiden manipulointi on hykerryttävä ajatus. Tässä kohti ei ole tarpeellista purkaa käsikirjoittamisen tekniikoita atomeiksi, mutta kirjoittaja pohtii aina emotionaalista kuljetusta, henkilöiden erheitä, moraalidilemmoja sekä sitä, millaisen tunnejäljen teos jättää katsojaan.

Opinnäytteessäni mainitsen, että Aristoteles ajatteli taiteen olevan todellisuuden jäljittelyä. *Kipupiste*n tapauksessa jäljittelynä näen tapahtuneen läpikäymisen uudelleen, väkivallan ja sen olemassa olevan uhan aiheuttamaa uuden tunnevyöryn käsittelyä sekä kuvallisen kerronnan valintoja. Pride-kuvat kuvattiin Helsingissä, mutta ne jäljittelevät Tallinnan Priden ilmapiiriä eikä kuvia tarvitse selittää auki.

Aaltonen toteaa kirjassaan, että dokumentti pyrkii esittämään elokuvamaailman ulkopuolisen väitteen elokuvallisin keinoin. *Kipupiste*-dokumenttielokuvan ulkopuolisia väitteitä ovat, että väkivaltaistunutta homofobiaa on olemassa, vihan so-kaisemat ihmiset ovat vaarallisia ja hyökkääviä sekä valitun yhteisön merkityksellisyys.

Michael Renovin ensimmäisen yleistendenssin indeksisyys ja toisen tendenssin instrumentaalisuus näkyvät myös *Kipupiste*essä. Lyhytdokumenttielokuva toimii yhteiskunnallisen ongelman välineenä, se aiheuttaa ilmiönä sekä elokuvana keskustelua. Propagandana en tosin elokuvaa pidä, vaikka tunnemanipulaatiota tässäkin teoksessa on hyödynnetty.

Fiktio paradoksi toimii tässä dokumenttielokuvassa niin, että katsoja ottaa päähenkilön ja hänen tarinansa osaksi omaa kokemusmaailmaansa, mikä aiheuttaa tunteita ja samaistumista sekä saa aikaan empatiaa, kuten myös Edith Stein esitti. Aristoteles kirjoitti *Runousopissaan*, että juoni ja hahmot täytyy rakentaa niin, että katsoja kokee fiktiivisen uhan itseensä kohdistuvaksi. Tutkimuksessani erityisen kiinnostavaa oli, että samaistuminen pystyi tapahtumaan myös välillisesti. Vaikka katsoja ei itse kokisi vahvaa samaistumispintaa, saattaa syntyä huoli lähimmäisestä.

*Kipupiste*-dokumenttielokuvan päähenkilö ja hänen kokemuksensa jäävät elämään, vaikka elokuva on ote määrätystä hetkestä. Tämä vaikuttaa tunnekokemukseen suuresti, sillä jokainen katsoja ymmärtää Tiaisen väkivaltakokemuksen olevan osa hänen elämäänsä aina.

*Kipupisteessä* tunnepiste ei ole ylisukupolvinen sotatrauma, mutta yhteiskunnallinen huoli ja moraalisesti väärä teko lienevät jonkin sortin universaaleja tunnepisteitä. Kuten tutkimuksessani tuli ilmi, dokumenttielokuvan viha oli yhdistettävissä muun muassa sosiaalisen median vihapuheeseen, mikä muodostuu myös yhteiskunnalliseksi tunnepisteeksi.

Alfred Hitchcockin *jännitys*, *mysteeri* sekä *shokki* tulevat ilmi dokumenttielokuva *Kipupisteessä*. Jännitystä korostetaan äänimaailmalla ja alun kuvilla, mysteerin kautta katsoja saadaan ennakoimaan tulevaa pahuutta ja shokkina toimivat nyrikin iskun hetki sekä graafisemmat valokuvat pahoinpidellyistä kasvoista.

Pelko ja sääli aristoteelisella ajattelulla tulevat *Kipupisteessä* hyvin selvästi: todella epäoikeudenmukainen kärsimys tapahtuu moraalisesti hyvälle ihmiselle. Koska elokuva on tunneviestintää ja hyväntahtoista tunne-manipulaatiota, loppuytelokuvassani oli tarkkaan rakennettu kuvallinen maailma. Lähikuvat ja päähenkilön puhuminen suoraan kameralle ovat tekijälähtöisiä valintoja tunnemyrskyn herättelemiseksi katsojassa.

Taiteissa nähtävät totuudet eivät ole absoluuttisia, mutta katsoja täytyy saada uskomaan taiteen totuuteen. Mimesiksen ajatusta hyödynsin tuomalla lopputyö-dokumentti *Kipupisteeseen* elokuvallisia elementtejä luomaan visuaalista jännitettä. Peilinpalat ja eri muotoiset sirpaleet edustivat sanattomasti pahoinpitelijää, koettua traumaa, kipua ja särkyneisyyttä. Kirkon numerotaululla kerrottiin kuvallisesti päivämäärät, kirkko itsessään edusti teemallista maailmaa ja sen ongelmallisuutta sekä istutukset jostain tulevasta pahasta lunastuivat elokuvan edetessä.

Dokumenttielokuvaa tehdessä lähestyin tunteiden kirjoittamista puhtaasti tarinan vetovoiman kautta. Päähenkilön kertomus sisältää jo vahvoja tunneasetuksia, joiden luotin aiheuttavan tunteita myös katsojissa. Kauniit kuvat ruman teon ympärillä luovat kontrastia ja herättävät mahdollisesti tiedostamatonta ristiriitaa katsojassa. Äänimaailma tukee tarinan kerroksellisuutta, mutta en halunnut äänen olevan liian alleviivaavia. Oli vaikeaa tasapainotella siinä, miten paljon elokuvan elementeillä ohjaa katsojan ajatusta. Pyrin siihen, että ohjailu olisi mahdollisimman vähäistä, jotta tutkimus olisi parempi.

Edith Stein nostaa esiin ihmisen olevan psykofyysinen kokonaisuus. Itse lisään pakettiin vielä sosiaalisen, sillä sosiaaliset vaikutteet vaikuttavat ihmisen ajatteluun aika paljon. Koska jokaisella ihmisellä on omanlaisensa tausta, ei ole olemassa universaalia emotionaalista reagoititapaa. Tärkeintä tarinankerronnassa on pyrkiä luomaan niin kiinnostava juonirakenne, että katsoja haluaa sitoutua siihen.

Tämän pitkän ja paradoksaalisen tutkimustyön voin todeta, että vielääkään ei löytynyt yhtä tai kahta vastausta siihen, miten ja miksi katsojassa syntyy tunnereaktio. Paljon on pohdintoja ja näkökulmia, joista pystyy päättelemään melko hyvin tunteiden muodostumisen ketjun. Kuitenkin voimme tutkijoiden ja Aristoteleen kanssa olla yhtä mieltä siitä, että draamaa ja tunnetta on mahdotonta erottaa toisistaan.

## LÄHTEET

Aaltola, E. & Keto, S. (2017). *Empatia: Myötäelämisen tiede*. Helsinki: Into Kustannus Oy.

Aaltonen, J. (2006.) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Aaltonen, J. (2011.) *Seikkailu todellisuuteen: dokumenttielokuvan tekijän opas*. Helsinki: Like.

Heinonen, Y. (toim.). (2014.) *Taide, kokemus & maailma – risteyskiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Turun yliopisto: Utukirjat.

Helke, S. (2006.) *Nanookin jälki – tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Kinisjärvi, R., Lukkarila, M. & Malmberg, T. (toim.). (1989.) *Elokuvateorian historia*. Artikkelikokoelma. Like.

Koulutus Elämään Säätiö. *Mitä tunteet ovat?* Nettiartikkeli. Viitattu 22.4.2024.  
<https://www.hyvakysymys.fi/artikkeli/mita-tunteet-ovat/>

Mielenterveystalo. *Mitä tunteet ovat?* Nettiartikkeli. Viitattu 22.4.2024.  
<https://www.mielenterveystalo.fi/fi/ahdistus/mita-tunteet-ovat>

Mlodinov, L. (2022.) *Kuinka tunteen muokkaavat ajatteluamme*. New York: Penguin Random House LLC.

Monk, R. & Raphael, F. (toim.). 2000.) *Suuret filosofit*. Helsinki: Otava.

Peltola, A. (2024). *Tunnetartunta*. Jyväskylä: Tuuma-kustannus.

Puolakka, K. (2024). *Johdatus estetiikkaan ja taiteenfilosofiaan*. Tallinna: Gaudemus Oy.

Sabater, Valeria. (2022). *"Peilisolujen ja empatian kiehtova prosessi"*. Viimeisin päivitys 23.12.2022. Saatavilla: <https://mielenihmeet.fi/peilisolujen-ja-empatian-kiehtova-prosessi/>

Sallinen, S. (2022). *Pelko ja rohkeus*. Helsinki: Otava.

Tunne ja taida. *Perustunteet*. Nettiartikkeli. Viitattu 27.11.2024. <https://www.tunnejataida.fi/perustunteet>

Vacklin, A. (2007). *Elokuvan runousoppia – käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like.

## 8 LIITTEET

Liite 1, tutkimusosion kyselykaavake

### **Case: Kipupiste**

Kysely toteutetaan osana opinnäytetyötä. Kysymystutkimuksen tavoitteena on saada vastauksia tunnereaktion muodostumiseen sekä samaistumiseen. Kysymykset liittyvät Kipupiste-lyhytdokumenttielokuvaan. Kysely on luottamuksellinen ja anonyymi.

### **Vastaajan sukupuoli**

Nainen

Mies

Muu

En halua kertoa

### **Vastaajan ikä**

- 18-20
- 21-25
- 26-30
- 31-40
- 41-50
- 51-60
- 60+
- 

### **Tunneperusteiset kysymykset**

Kysymykset ovat avoimia eli voit vastata omin sanoin.

1. Millaisia tunteita dokumentti herätti sinussa?
2. Osaatko kuvailla, miksi sinussa heräsi juuri nämä tunteet?
3. Mikä kohtaaus, laini, kuva herätti eniten tunteita tai jäi päällimmäisenä mieleen? Miksi?
4. Mitä tunteita elokuvan loppu herätti? Miksi luulet kokeneesi juuri niitä tunteita?

5. Vaikuttiko dokumentin musiikki, äänimaailma, värit, kuvaus, lavastus tai kuvauspaikat tunteisiisi? Miksi/miksi ei?

### **Tunnetilojen mittausosio**

1= en koskaan, 5= hyvin usein/erittäin voimakkaasti

1. Tunsin iloa dokumentin aikana (vastaa jokaiseen kohtaan asteikolla 1–5)
2. Tunsin surua dokumentin aikana
3. Tunsin vihaa dokumentin aikana
4. Tunsin pelkoa dokumentin aikana
5. Tunsin lohtua dokumentin aikana

Jos tunsit iloa, surua, vihaa, pelkoa tai lohtua, mistä se johtui? Miksi et mahdollisesti tuntenut jotain tunnetta ollenkaan?

### **Henkilökohtainen kokemus**

Kysymykset ovat avoimia eli vastaa omin sanoin.

1. Tuntuiko dokumentti merkitykselliseltä?
2. Pystyitkö samaistumaan päähenkilöön, hänen kokemuksiinsa tai tarinaansa?
3. Nousiko dokumentista päähenkilön lisäksi jotain muuta samaistumispiintaa?
4. Saiko päähenkilö tuntemaan jonkinlaista yhteyttä häneen?
5. Löysitkö itsellesi tärkeitä tai samaistuttavia teemoja dokumentista? Miksi juuri ne teemat koskettivat tai miksi ei löytynyt samaistuttavia teemoja?
6. Mikä oli dokumentin samaistuttavin kohta, jos sellainen oli? Miksi?
7. Oliko jotain, joka esti tai vaikeutti tunteiden kokemisen tai samaistumisen?
8. Tuleeko mieleen ratkaisuja, jotka olisivat auttaneet sinua paremmin samaistumaan tai kokemaan vahvempia tunteita?
9. Tuntuiko jokin asia erityisen epämiellyttävältä? Miksi/miksi ei?
10. Tuntuiko jokin asia erityisen miellyttävältä? Miksi/miksi ei?
11. Miten havaitsit mahdolliset tunnekokemukset? Olivatko ne kehollisia vai jotain muuta?

12. Tunsitko empatiaa jossain kohti dokumenttia? Jos kyllä, missä kohti, ketä kohtaan ja miksi?
13. Vaikuttiko dokumentin päähenkilö tai tarina siihen, miten näet oman elämän, kokemuksesi tai yhteiskunnan?
14. Heräsikö sinulle dokumentin jälkeen tai aikana jotain, minkä näet tai ajattelet eri tavalla, kuin ennen dokumenttia? Jos kyllä, mitä ja miksi? Jos ei, miksi?