

 Artikkel

Myötätunnolla ja varovaisesti

Eettinen, sosiaalinen ja ruumiillinen näkökulma suruun elokuvassa *Eläville ja kuolleille*

Kari Paljakan ohjaama, tositapahtumiin perustuva elokuva *Eläville ja kuolleille* (2005) kertoo lapsensa onnettomuudessa menettäneen perheen surusta. Elokuva käsittelee surua monesta eri näkökulmasta ja herättelee katsojaa pohtimaan toisten suruun reagoimista, surun kuvaamista, sekä suomalaista suremisen kulttuuria. Artikkelissa analysoidaan keinoja, joilla surun tunnetta ja kokemusta elokuvassa kuvataan. *Eläville ja kuolleille* kytketään mediatutkimuksessa käytyyn keskusteluun katsomisen etiikasta ja kärsimyksen esittämisestä elokuvassa. Elokuva lähestyy surevia päähenkilöitä varovaisesti, mutta tavoittaa surun ruumiillisen puolen lähikuvakerroksen, ajallisen keston ja läsnäolon tuntua luovan äänikerronnan avulla. Intiimiä ja etäännyttävää kerrontaa vaihtelemalla elokuva rohkaisee reflektivaan katsojuuteen, mutta antaa sitä kautta myös mahdollisuuden liikuttua ja myötäelää. Yhdistelemällä kognitiivisia, fenomenologisia, uusmaterialistisia ja psykoanalyttisiä näkökulmia artikkelissa pyritään valottamaan sitä kokonaisvaltaista tapaa, jolla elokuva erittelee surun moninaista olemusta.

AVAINSANAT: elokuva, tunteet, suru, myötätunto, etiikka

Kari Paljakan ohjaama elokuva *Eläville ja kuolleille* (Suomi, 2005) käsittelee onnettomuudessa lapsensa menettäneen suomalaisen perheen surua. Elokuva pohjautuu osin vuonna 1988 Kokkolassa tapahtuneeseen onnettomuuteen, jossa nelihenkinen perheen poika kuoli henkilöauton palossa kotipihalla. Kuolema on elokuvan tarinan lähtökohta, mutta ennen kaikkea siinä keskitytään surun ja hiljalleen tapahtuvan toipumisen kuvaukseen. Mattia suremaan jääneiden isä Jaakon (Hannu-Pekka Björkman), äiti Marjan (Katja Kukkola) ja noin yhdeksänvuotiaan isovelji Timon (Johannes Paljakka) elämää seurataan vuoden ajan. Heidän kokemustensa kautta tuodaan esiin erilaisia suremisen tapoja ja kuoleman vaikutuksia heidän elämäänsä yksilöinä ja perheenä. Keskushenkilö on isä, joka taistelee vuoden ajan syyllisyyden tunteidensa kanssa, eikä sen vuoksi kykene suremaan poikansa kuolemaa kunnolla.

Paljakan elokuva herättää pohtimaan tunteiden elokuvalliseen käsittelyyn liittyviä kysymyksiä. Tässä artikkelissa pohdin erityisesti miten elokuvassa tuodaan esiin sel-

laisia surun ulottuvuuksia, jotka yhteiskunnassamme tapaavat jäädä vähemmälle huomiolle, jopa tukahdutetuiksi. Tulkintani mukaan elokuvassa *Eläville ja kuolleille* kiinnitetään huomiota surun sosiaaliseen, ruumiilliseen ja subjektiiviseen ulottuvuuteen. Analysoin keinoja, joilla näitä surun eri ulottuvuuksia tuodaan esiin ja kysyn, mihin tällä surun erittelyllä tähdätään. Keskeisimpiä surun subjektiivista puolta avaavia tekijöitä ovat lähikuvat, äänikerronta ja aika. Nyt-hetkeen ja henkilöiden sen hetkisen olemassaolon kannatteluun keskittyvä kerronta mahdollistaa eettisen kohtaamisen tilan muodostumisen katsojan ja elokuvan henkilöiden välille. Elokuvassa kuvataan surun kokemusta paitsi tyylin ja rakenteen myös tapahtumien kautta. Henkilöiden välisten suhteiden kautta surun sosiaalisesti määrittyvä luonne tuodaan havainnollisesti esiin. Elokuvassa kuvataan painokkaasti toisten ihmisten reaktioiden vaikutus siihen, millaiseksi surun kokemus muodostuu.

Surun ja syyllisyyden ohella myötätunto on keskeinen elokuvassa käsitelty tunne. Tarkastellessani miten edellä mainitut tunteet toimivat tarinan sisällä otan avuksi filosofi Martha Nussbaumin (2001) ajatukset. Elokuvan voidaan tulkita havainnollistavan Nussbaumin korostamaa tunne-elämän älykkyyttä, koska siinä osoitetaan, että suru voi toimia välineenä toisten ihmisten ohjailemisessa. Olen kiinnostunut elokuvan katsojassa mahdollisesti herättämästä myötätunnosta, eli myötätunnosta osana katsomisen etiikkaa. Surusta kertovan elokuvan tarkoituksena ei voi ensisijaisesti pitää viihdyttämistä, vaikka kärsimys ja katsonnallinen halu ovat kautta aikojen kietoutuneet toisiinsa (Boltanski 2004, 21). Draaman perustavoite, katsojan liikuttaminen ja myötätunnon, eli sympatian, herättäminen henkilöihahmoja kohtaan pätee toki Paljakan elokuvaan. Kyse on elokuvatutkija Carl Plantingan (2009, 98, 170–172) termin ”sympaattisesta kertomuksesta”, joka keskittyy enimmäkseen negatiiviseksi luonnehdittuihin tunteisiin ja tavoittelee katsojalta sympatiata. Tuntiessaan sympatiata katsojan affektiivinen tila mukalee henkilöihahmon tilaa, eli hän esimerkiksi tuntee surua katsellessaan surevaa henkilöihahmoa.¹ Elokuvia katsoessamme emme kuitenkaan eläydy kaiken aikaa fiktiiviseen todellisuuteen ja henkilöihahmojen tunteisiin, vaan otamme niistä etäisyyttä toistuvasti (ks. Novitz 1997, 253). Tuon tässä artikkelissa esille etäisyyden merkityksen myötätunnon syntymiselle tarkastelemani elokuvan *Eläville ja kuolleille* tapauksessa. Sen kerronnassa on myös etäännyttäviä piirteitä, jotka ohjaavat katsojan huomion fiktiivisten henkilöiden tunteista hänen omiin tunteisiinsa ja niiden reflektointiin, toisin sanoen metatunteisiin (Plantinga 2009, 73, 162–163).

Ohjaaja Paljakan julkisuudessa esittämien kommenttien perusteella *Eläville ja kuolleille* -elokuvan tekijät ovat olleet tietoisia monista kuoleman ja surun teemoihin liittyvistä eettisistä kysymyksistä, mikä näkyy esteettisissä ja kerronnallisissa ratkaisuissa. Tarkastelenkin elokuvaa suhteessa mediatutkimuksessa käytyyn keskusteluun toisten kärsimyksen katsomisesta ja kuoleman esittämisestä, sekä kuoleman ja surun paikasta länsimaisissa yhteiskunnissa. Tulkintani mukaan elokuvaan sisältyy kritiikkiä suomalaista tunnekulttuuria kohtaan. Myötätunto nostetaan esiin vaihtoehtona tunteiden panttaamiselle ja tehokkuuden vaatimukselle.

Tarkastelen elokuvan tapaa kuvata tunteita kognitiivisen elokuvateorian, fenomenologisen elokuvateorian, uusmaterialismin ja psykoanalyysin kautta. Käytän siis

analyysissäni hyväksi hyvin erilaisia teoriaperinteitä. Perustelen tätä sillä, että tunteet ovat kokonaisvaltaisuudessaan vaikeasti määriteltäviä. Tunteissa on sekä kognitiivinen että ruumiillinen puoli ja ne kytkeytyvät sekä tietoiisiin että tiedostamattomiin asiayhteyksiin. Kun tunteita tarkastellaan elokuvassa ja elokuvan kautta, on tarkastelussa otettava huomioon vielä muitakin tekijöitä. Elokuvassa tunteille annetaan esteettinen muoto ja ne tarjotaan tällä tavoin välittyneinä katsojan koettaviksi. On siis syytä tarkastella myös tunteiden esteettistä rakentumista ja tunnekokemukseen, tässä tapauksessa lähinnä surun kokemusten kuvaukseen, väistämättä liittyvää eettistä puolta. Teoreettisissa valinnoissani näkyy elokuvatutkimuksessa ja yleisemmin kulttuurintutkimuksessa noin kymmenen vuoden ajan vaikuttanut affektiivinen käänne, jonka myötä on virinnyt voimakas kiinnostus muun muassa tunteisiin, tunnekokemusten ruumiillisuuteen ja niiden esittämiseen liittyviin eettisiin seuraamuksiin (esim. Koivunen 2008). Eräät teoreetikot, kuten Gilles Deleuzen elokuvafilosofiasta vaikutteita saanut Giorgio Agamben (2000), ovat painottaneet etiikan merkitystä elokuvatutkimukselle, koska elokuva pystyy avaamaan inhimillisen olemassaolon kielen ylittäviä aspekteja. Tällaisen näkökulman kautta voidaan kiinnittää huomiota sellaisiin elokuvissa esitettyihin asioihin, jotka eivät ole yksiselitteisesti tarinallista ainesta, vaan liittyvät affektien alueelle. Huolimatta kasvaneesta kiinnostuksesta tunteisiin, on suomalaista elokuvaa tutkittu toistaiseksi hyvin vähän tunteiden näkökulmasta.² Tunteet ja etiikan huomioiva näkökulma voi siis tuottaa uudenlaista tietoa suomalaisesta elokuvasta.³

Tarkastelen Paljakan elokuvaa aluksi suhteessa elokuva- ja kulttuuriteoriassa käytyyn keskusteluun kuoleman, yhteiskunnan ja elokuvassa esitettyjen kuoleman representaatioiden suhteista. Tämän jälkeen analysoin millaisin keinoin *Eläville ja kuolleille* kuvaa surun kokemusta sosiaalisena, ruumiillisena ja esteettisenä ilmiönä. Lopuksi tarkastelen elokuvan kytkentöjä etiikkaan sen käsittelemän aiheen, surun, ja sen rakentaman katsojuuden kautta.

Näkymätön kuolema

Kuolema ja suru ovat suomalaisessa kulttuurissa yksityisiksi miellettyjä asioita. Koko läntisessä maailmassa on ollut havaittavissa 1900-luvun alkupuolelta alkaen surun ”kääntyminen sisäänpäin”, kuten psykoanalytikko Darian Leader (2009, 72–77) kuvaillee. Julkiset suremisen rituaalit, joiden tehtävä oli alun perin helpottaa henkilökohtaisen surun läpikäymistä, ovat kadonneet lähes kokonaan. Hiljaisesti hyväksytyyn säännön mukaan surun näyttämistä pyritään välttämään kaikkialla yhteiskunnassa, jopa sairaaloissa ja hautajaisissa. Vuolas sureminen aiheuttaa historioitsija Philippe Arièsin mukaan säälin sijaan vastenmielisyyttä, koska sitä pidetään merkinä joko henkisestä tasapainottomuudesta tai huonoista tavoista. Sitä pidetään patologisena. (Ariès 1983, 89–90.) Elokuvissa ja televisiossa kuolemaa ja surua käsitellään kuitenkin usein dramaattisesti ja speaktaakkelimaisesti, turruttavuuteen asti. Nämä kaksi, varsinkin suru, ovat vain harvoin syvällisen pohdinnan kohteena elokuvissa. *Eläville ja kuolleille*

on poikkeuksellinen elokuva keskittyessään niin täysivaltaisesti surun kuvaamiseen. Valinnan painokkuutta lisäävät tyylit ja kerrontatapa, jotka eivät kalastele katsojalta genrekonventioihin pohjautuvia automaattisia reaktioita (ks. Plantinga 2009, 52).

Elokuvateoreetikko Vivian Sobchack (2004, 230) toteaa, että tavallisen ihmisen luonnollisen kuoleman esittämisestä julkisissa diskursseissa on tullut tabu länsimaisessa kulttuurissa. Elokuville näkee kyllä paljon kuolemaa, mutta useimmiten äärimmilleen dramatisoituna. Toimintaelokuvien kuvavirta on pakattu täyteen väkivaltaisia, spektakelisoituja kuolemia, mutta emme kiinnitä niihin enää juurikaan huomiota. Elokvakerronnan ja kuoleman suhdetta eri aikakausien elokuvissa tarkastelevan Catherine Russellin mukaan 1900-luvun alkupuolella kuolema kytkettiin elokuvakerronnassa tyypillisesti sulkeumaan ja ristiriitojen häivyttämiseen. Esikuvien, *bildungsroman*-tyylisten romaanien mukaisesti elokuvat kertoivat henkilön elämän merkittävistä vaiheista, joista kuolema on yksi. Kuolema, merkittävyys ja tarve saattaa tarina päätökseen muodostuivat usein identtiseksi. Maailmansotien jälkeen elokuvallinen sulkeuma on alkanut murentua samoin kuin käsitys ehyistä identiteeteistä ja tarinoista. Kuolema on tullut näkyvämmäksi ja uudella tavalla artikuloitua myös elokuvakerronnan tasolla siten, että kuoleman käsittely murtaa narratiivin ja kyseenalaistaa representaation mahdollisuuden. (Russell 1995, 2–7.) Tämä tarkoittaa, että elokuvissa on alettu kommentoida kuoleman käsittelyn vaikeutta kerronnan keinoin esimerkiksi jättämällä kuolema näyttämättä tai kuvaamalla sitä tarkoituksellisen keinotekoisesti. Kuolemaa ei kummassakaan tapauksessa kuitenkaan välttämättä varsinaisesti käsitellä. Tavallinen, useimmiten hiljainen ja epädramaattinen kuolema katoaa näkyvistä silloin, kun kuolema kytketään osaksi draaman kaarta, palvelemaan tarinan kokonaisuutta tai kun siitä tulee osa visuaalista spehtaakkelia.

Vaikuttaa siltä, että siirtyä elämästä kuolemaan on todellisuudessa niin näkymätön, että sitä on lähes mahdoton esittää elokuvassa. Kuolema itsessään tuntuu pakenevan esittämistä. Kuolema tehdäänkin usein visuaalisemmaksi kuin se todellisuudessa on, jotta se olisi kiinnostavampi. Sobchack on todennut, että kuolema voidaan esittää ainoastaan näkyvänä ja voimakkaana kontrastina ”eletyn, intentionaalisen ja eläväisen kehon ja ei-intentionaalisen, elottoman ruumiin, staattisen lihan välillä.” Näkyvin tapa tehdä tämä ero on väkivaltainen kuolema. (Sobchack 2004, 235–236.) Russell (1995, 4) on kiinnittänyt huomiota samaan, todeten väkivallan olevan keino kompensoida kuoleman esittämisen vaikeutta. Huomio siirretään kuolevasta kehosta ja kuoleman subjektiivisesta kokemuksesta johonkin ulkoiseen asiaan. Kuolemaan viitataan symbolisin ja konventionaalisin kuvin, joita olemme tottuneet tulkitsemaan merkkeinä kuolemasta. Samalla kun kuolema on muuttunut entistä yksityisemmäksi ja piilotetummaksi, myös kuoleman esittämisen ympärille on muodostunut monenlaisia rajoitteita ja ehtoja.

Miten *Eläville ja kuolleille* sijoittuu tähän keskusteluun? Fiktiivinen elokuva pohjautuu tositahtumiin. Lähtökohtana on lapsen tapaturmainen kuolema, jota olisi mahdollista lähestyä sekä klassisen kerronnan että dramaattisen spehtaakkelin keinoin. Elokvassa molemmat ratkaisut hylätään, sillä vaikka kuolema on tarinan lähtökohta, huomio on surun kuvauksessa ja nykyhetkessä, eli surevien näkökulmassa. Kuoleman

visualisointi ei ole tarpeen, mikäli painopiste on suremisen kuvaamisessa. Kuolema on elokuvan keskiössä, mutta ei visuaalisessa mielessä.

Elokuva alkaa tilanteesta, jossa perhe on Matin kuoleman aiheuttaman ensijärkytyksen vallassa. Kuolemaan johtanutta onnettomuutta ei näytetä, mutta siitä kuullaan yksityiskohtainen selostus isän kertomana. Elokuva on tyyliiltään riisuttu ja se kuvaa todentuntuaisesti tavallisen suomalaisen perheen elämää. Kuvaus on dokumentaarisuuden kaltaista siinä mielessä, että kerronta etenee päähenkilöiden ehdoilla ja heidän surutyönsä vaiheita seuraten tukeutumatta mihinkään ulkoiseen juonirakenteseen. Realistisuus juontuu myös siitä, että elokuva on käsikirjoitettu yhdessä lapsensa menettäneen perheen kanssa. Ohjaaja on kuvannut kaksi ja puoli vuotta kestänyttä prosessia henkisesti raskaaksi, mutta antoisaksi. Paljakkana on todennut pyrkineensä lähestymään aihetta ”kuten dokumentin tekijä lähestyy dokumentin aihetta”. Hän on todennut lisäksi, että koska hän ei edes kuvitellut pystyvänsä kuvaamaan sitä, miltä lapsen menettäminen tuntuu, hän päätti ottaa lähtökohdakseen ”tarkkailla asioita vierestä myötätunnolla”. Hänen mukaansa kysymys oli vain vierailusta perheen luona.⁴

Lausunto kuvaa hyvin elokuvasta välittyvää varovaisuutta. Kerrontatyyli osoitautuu tulkintani mukaan eettiseksi valinnaksi, jonka tavoitteena on tarinan subjektien suojeleminen ja heidän sisäisen kokemusmaailmansa varovainen lähestyminen samanaikaisesti. Esimerkiksi hiljaiset otokset perheen talosta synnyttävät vierailulla olemisen vaikutelmaa ja ikään kuin kehottavat lähestymään varoen. Elokuvassa ei kuvata subjektiivisia muistikuvia, jotka voitaisiin tulkita ulkopuolisen yritykseksi kuvittaa toisen ihmisen surua ja näin ollen tekijöiden tavoitteiden vastaisiksi. Subjektiivisuuden ja läsnäolon vaikutelmaa luodaan muilla keinoilla; lähikuvilla ja äänikerronnalla sekä visuaalisella pelkistämällä, kuten tuonnempana osoitan. Tulkintani mukaan tunnepitoinen aihe herkistää, mutta ”vierestä tarkkailevassa” lähestymistavassa on myös jotain etäännyttävää. Tämä johtuu osittain siitä, että tragediasta ei rakenneta juonielokuvan ehdoilla etenevää draamaa. Lapsen kuolema ei ole elokuvan kerronnallinen kliimaksi. *Eläville ja kuolleille* elää surun nyt-hetkessä, jolle kaikenlaiset ratkaisut ja määränpäättävät ovat vieraita. Ulkoisia tapahtumia, joille haettaisiin ratkaisua juonirakenteen puitteissa, ei ole. Oleellisinta on elokuvan henkilöiden tunne-elämässä tapahtuva muutos.

Elokuvassa kuvataan surua yrittämättä manipuloida katsojaa tuntemaan sentimentaalisia tunteita esimerkiksi musiikillisen alleviivaamisen keinoin. Carl Plantinga (2009, 190–193) erottaa toisistaan sympaattiset ja etäännyttävät narratiivit, joista edelliset pyrkivät estämään ja jälkimmäiset mahdollistamaan kriittisen ajattelun. Plantinga huomauttaa, että kyse ei ole tiukasta jaottelusta, vaan havainnollistamisen vuoksi tehdystä kärjistyksestä. Kriittisen ajattelun mahdollisuus liittyy siihen, että etäännyttävä narratiivi ei pyri synnyttämään tunteellista samastumista yhtä vahvasti, ei ainakaan sentimentaalisessa mielessä, vaikka suru ja surullisuus esitetään elokuvissa usein sentimentaalisina tunteina. *Eläville ja kuolleille* ei ole kuitenkaan etäännyttävä vahvassa brechtiläisessä mielessä. Tulkintani mukaan elokuvassa pyritään luomaan myös samastumisen tunteita katsojan ja fiktiivisten henkilöiden välille. Vierestä tarkkaileminen kielii hienotunteisuudesta, mutta jossain määrin myös vallitsevasta

asenneilmastosta. Elokuvan hartaan hillitty tunnelma assosioituu varsinkin tunnusmusiikkiin kautta luterilaiseen kristillisyyteen. Musiikkia kuullaan välikuvanomaisissa maisemakuvissa, jotka kuvaavat perheen talon ympäristöä eri vuodenaikoina. Tavallaan elokuva siis suosii lähestymistavassaan sitä pidättyneisyyttä, mitä yhteiskunta odottaa surevilta, ja mitä se tulkintani mukaan samalla myös kritisoi.

Jättämällä kuoleman näyttämättä elokuva myös kiertää lapsen järkyttävän, tapaturmaisen kuoleman esittämisen tapaan liittyvät ongelmat. Näyttämättä jättäminen voidaan tulkita kannanottona sen puolesta, että sellaiset representaatiot ovat liian järkyttäviä näytettäväksi. Ratkaisussa lienee huomioitu myös kuolleen lapsen omaiset, sillä juuri lapsen kuoleman esittäminen voidaan nähdä erityisen arkaluonteisena asiana. Elokuva- ja kirjallisuustutkija Emma Wilson (2003, 10) on todennut, että lapsen menetystä käsittelevissä elokuvissa tuodaan eri tavoin ilmi kuoleman kuvaamisen ja käsittämisen mahdottomuus. Näin kyseenalaistetaan ja tutkitaan elokuvan keinoja käsitellä tätä traumaattista aihetta. Traagisen tapahtuman kuvaamatta jättäminen voidaan tulkita myös kannanotoksi mediassa vallalla oleviin tapoihin esittää kuolemaa. Tavallisen kuoleman poistuttua ”julkisesta tilasta ja diskurssista” julkisuuteen jäävät ainoastaan tapaturmaiset ja väkivaltaiset kuolemat. Tästä saattaa seurata kuoleman pornografiaa, eli sensaationhakuisilla kuvilla mässäilemistä. (Sobchack 2004, 230.) Tässä tarkastelemani elokuvan käsittelemästä tapauksesta ei olisi koskaan tullut julkista, ellei kyseessä olisi ollut nimenomaan traaginen onnettomuuskuolema. Elokuvasessa merkille pantavaa on kuitenkin se kiireettömyys, epädramaattisuus ja hiljaisuus, jolla kuolemaa lähestytään. Antaessaan niin paljon aikaa surun kuvaukseen *Eläville ja kuolleille* tuo näkyville surun, mikä Philippe Arièsin (1983) mukaan pyritään pitämään piilossa, mutta vain siitä syystä, että elokuvassa katsoja pääsee surevan yksityiselle alueelle. Suru on vuolaana läsnä elokuvassa, mutta se kuvataan nimenomaan yksityiseksi, yksin koetuksi.



Kuva: Milla Huikkanen

Sosiaalisesti konstruoitu suru

Elokuva viittaa kiinnostavalla tavalla Arièsin (1983, 92) kuvaamaan suremisen patologiseen luonteeseen nyky-yhteiskunnassa. Usean henkilön kautta esitetään, että vaatimus surra yksin ja hiljaa pahentaa kuoleman aiheuttamaa traumaa. Lähisukulaisten ja ympäristön reaktioiden kautta havainnollistetaan surun sosiaalista ulottuvuutta; sitä, miten suru erottaa ja lähentää ihmisiä, miten vaikeaa surusta on kommunikoida, sekä sitä minkälaisia odotuksia ympäristöllä on surevia kohtaan. Ihmisen subjektiivisten tunteiden ja ulkoisen todellisuuden välinen yhteys tehdään näkyväksi. Nuivasti surun

julkituontiin suhtautuva yhteiskunta vaikuttaa suremisen tapoihin myös kodin seinien sisäpuolella.

Marja-äidin vuolas sureminen aiheuttaa hämmennystä ja suoranaista riitaa lähi-piirissä. Äidin Leena-sisko (Mari Rantasila) ahdistuu Marjan surusta ja hänen lää-kärimiehensä Kai (Tommi Korpela) lääkitsee Marjan surua rauhoittavilla lääkkeillä. Tästä Marjan ahdistus vain kasvaa ja hän kysyy, miksi Matista ei saisi puhua. Hän saa oireellisen vastauksen: ”Sinun elämässä ei ole mitään muuta kuin tuota kauhean ikävää kuolemaa.” Läheisten mielestä Marjan suru on liiallista, jopa sairaalloista, ja hänen tulisi vain koota itsensä ja palata normaaliin arkeen. Yhteiskunnassamme on muodostunut tavaksi puhua surutyöstä. Freud tarkoitti tällä kirjoituksessaan *Murhe ja melankolia* (1917) esittelemällään termillä, että surun läpikäyminen on raskaudessaan työhön rinnastettavaa ja korosti, että surutyö tapahtuu ”pikkuhiljaa, pitkän ajan kulu-essa” (Freud 2002, 284). Termiä on alettu käyttää tavalla, joka paljastaa tehokkuuden vaatimusten ulottamisen henkilökohtaiselle tunteiden alueelle. Hieman kärjistäen sanottuna surukin on suoritettava tehokkaasti ja jätettävä sitten taakse. Paljakan elo-kuvassa termiä ei käytetä, mutta elokuva saa pohtimaan mitä hyviä ja huonoja puolia ajatukseen surusta työnä liittyy.

Isä kokee velvollisuudekseen olla vahva, vaikka on sisäisesti rikki ja piinaavien syyllisyydentunteiden riivaama. Tulkintani mukaan Jaakko teeskentelee vahvaa, koska yhteiskunta odottaa sitä miehiltä. Marjaa Jaakon ulkoinen tyyneys ahdistaa. Hän epäi-lee, että Jaakko ei edes sure Mattia, koska hän ei itke koskaan:

Isä: ”Entäs sitten? Olisko mun suru aidompaa, jos mä itkisin koko ajan?”

Äiti: ”Itkisit edes joskus. Olisit edes joskus heikko.”

Isä: ”Mitä tälle perheelle tapahtuis, jos mäkin olisin heikko?”

Äiti: ”Oltais ainaki yhdessä heikkoja.”

Isä: ”Hö.”

Isän kohdalla suremisen vaikeus saa patologisia muotoja, joita Freud (2002) kuvasi termillä melankolia. Hänen lähimuistinsa pätkii, hän hikoilee ja nukahtelee kesken kaiken. Isä polttaa omaa sormeaan sytyttimellä, mikä voidaan tulkita yritykseksi hyvittää Matin kärsimys. Vain perhelääkärillä on aavistus Jaakon todellisesta mielenti-lasta. Kyvyttömyydestä surra menetystä asianmukaisesti voi Freudin mukaan seurata melankolia. Melankoliassa menetys alkaa hallita ihmisen elämää liikaa. Melankolian taustalla saattavat olla ristiriitaiset tunteet menetyksen kohdetta kohtaan, mikä estää suruprosessin normaalin alkamisen. Melankolialle on ominaista myös ankaruus itseä kohtaan ja siitä seuraava omanarvontunnon aleneminen. (Emt., 283–287.) Vaikka Freu-din kuvaamat psyykkiset mekanismit ovat kiistanalaisia ja esimerkiksi kognitivistien kritisoimia, on hänen melankoliateoriansa monin tavoin vakuuttava ja yhä runsaasti siteerattu kuvaus suremisen normaaleiksi ja poikkeaviksi määritellyistä piirteistä.

Jaakon surutyö ei käynnisty kunnolla ennen kuin hän on vapautunut syyllisyyden-tunteistaan. Käymällä onnettomuutta läpi uudestaan ja uudestaan ja piinaamalla itse-ään sen yksityiskohdilla Jaakko kulkee vihdoin syyllisyyden tien loppuun. Elokuvan

lopulla hän elää onnettomuuspäivän tapahtumat uudestaan mielikuvissaan. Kohtaus ei ole varsinaisen takauma, sillä kerronta ei näytä aiempia tapahtumia. Sen sijaan näytetään isän elävän tilanteen uudestaan nykyhetkessä. Tilanne on ilmeisen todenkaltainen, sillä hän toimii kuin olisi aidossa tilanteessa. Kokemus vaikuttaa vapauttavan hänet syyllisyydestä. Hän on taistellut menetyksensä kanssa tuomalla ”sen haamut ja näyt, sen ohikiitävät kuvat, nykyisyyteen” uudestaan ja uudestaan (Eng & Kazanjian 2002, 4). Hän on pitänyt oven auki menneisyyteen ja lopulta kyennyt löytämään uuden perspektiivin ja ymmärryksen menetykseensä.

Ala-astetta käyvän Timon kautta elokuvassa tuodaan esiin turvaverkkojen puuttuminen kaikkein selvimmin. Timon elämään on astunut huoli ja levottomuus, mutta hän varoo tuomasta esiin omia tuntemuksiaan. Lapsen suru ei näy aina ulospäin, sillä lapsi ei ole välttämättä itsekään tietoinen tunteistaan, eikä siksi osaa ilmaista niitä (Granot 2005, 9). Elokuvassa koulu ei tarjoa surevalle lapselle tukea, vaan pikemminkin rangaistusta, suunnitellensa levottomaksi käyneen lapsen siirtämistä tarkkailuluokalle. Koulun henkilökunnan toiminnasta käy ilmi epäsensitiivisyys suhteessa lapsen tapaan reagoida veljensä kuolemaan.

Elokuvassa suomalaiset surevat yksin, jopa perheen sisällä. Mielikuvaa yksinään, muilta piilossa surevista suomalaisista luodaan myös visuaalisin keinoin, kuten edellä mainituin hiljaisin kuvin perheen talosta ja pihapiiristä. Naapuri heilauttaa lyhyen tervehdyksen etäältä, mutta sanaakaan ei vaihdeta koko elokuvan aikana. Naapurin ikkunasta kuvattu otos isästä taistelemassa kuvittelemansa tulipalon keskellä synnyttää vaikutelman, että surussaan oudosti käyttäytyvää ihmistä vältellään. Vaikeneminen on läsnä kaikkialla, myös edellä mainituissa eri vuodenaikoina otetuissa kerrontaa rytmittävissä maisemakuvissa. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Timo pyöriilee yksin keväiseen metsään ja asettuu selälleen katselemaan puiden latvoja ja taivasta. Hän vaikuttaa olevan yhä ikävänsä kanssa yksin. Elokuvassa ihmisillä on selvästi tarve käsitellä surua ja tuoda sitä ilmi, mutta ympäristö asettaa paineita toiseen suuntaan. Jos läheiset eivät halua kuulla ikävistä asioista, on ymmärrettävää, että sureva pitää asiat sisällään. Surun läpikäyminen vaikuttaa ihmissuhteisiin monin tavoin. Surun käytännöt ovat siis monella tavoin sosiaalisesti konstruoituja. Yhteiskuntaan syvälle juurtuneet esimerkiksi sukupuolten käyttäytymistä koskevat normit säätelevät ihmisten reagoitua suruun. Jaakko pitää itkun sisällään kunnes alkaa sairastua fyysisesti, jonka seurauksena suojamuuri murtuu lopullisesti.

Martha Nussbaum on kiinnittänyt huomiota tunteiden kognitiiviseen puoleen ja tunteiden rooliin sosiaalisessa elämässä. Nussbaumin mukaan minuus muodostuu arvioivassa kanssakäymisessä minän ulkopuolisen maailman kanssa. Tässä kanssakäymisessä tunteet jakautuvat kahtia: toiset tunteet laajentavat itsen rajoja, toiset taas piirtävät jyrkkiä rajoja itsen ja muiden välille. Suru, rakkaus ja myötätunto ovat Nussbaumin mukaan paradigmaattisia esimerkkejä itsen rajoja laajentavista tunteista. Niiden kautta ihminen muodostaa vahvoja suhteita toisiin ihmisiin ja asioihin ja rakentaa minäänsä. Nussbaum määrittelee myötätunnon Aristotelestä mukailien tuskalliseksi tunteeksi, ”jonka aiheuttaa tietoisuus toisen ihmisen ansaitsemattomasta epäonnesta”. Myötätunnon kognitiivisia edellytyksiä ovat uskomus, että toisen kärsimys on

vakavaa ja ansaitsematonta ja että samanlainen onnettomuus saattaisi sattua koki-
jalle itselleen. (Nussbaum 2001, 300–301, 306–307.)

Rakkaudelle ja myötätunnolle perustuvien tunnesuhteiden merkitys korostuu suru-
aikana. Läheisen menetyksen myötä ihminen voi kokea menettäneensä myös osan
itsestään. Sen vuoksi surevalle on tärkeää, että joku ymmärtää, miten merkittävä
edesmennyt on ollut hänen minuutensa kannalta. Tällainen myötäeläminen voi tapah-
tua yhdessä tapahtuvan suremisen kautta. Darian Leader (2009, 75) huomauttaa, että
sureminen on helpompaa silloin kun näemme, että muut surevat yhdessä meidän
kanssamme. Yhteinen suremisen rituaali on olennaista, ei saman henkilön sureminen.

Pienikin surevan huomioiva ele voi olla merkittävä jaksamisen ja toipumisen kan-
nalta, kuten Marjan vierailu Matin päiväkodilla elokuvassa osoittaa. Hoitajan ele
pyytää Marja säästämään lasten esitystä joulujuhlassa vahvistaa Marjan tunnetta
omasta olemassaolosta. Marjan ja Leenan välisen suhteen kautta elokuva havainnol-
listaa myötätunnon puuttumisen vaikutuksia surevaan sekä sen, että erilaiset tavat
reagoida suruun voivat loitontaa ihmisiä. Leena ei kykene myötätuntoon sisartaan
kohtaan, koska hän sanoo olevansa syyllinen heidän sisarensa Johannan kymmeniä
vuosia sitten tapahtuneeseen kuolemaan. Matin kuolema laukaisee tämän trauman ja
koska Leena ei ole kyennyt suremaan Johannaa kunnolla, hän ei kestä nähdä Marjan
surevan Mattia. Tarjoamalla Marjalle rauhoittavia, hän yrittää hallita tämän tunteita.
Nussbaumin (2001, 300) mukaan kateus, häpeä ja inho estävät myötätuntoa kehitty-
mistä. Ne rakentavat rajoja itsen ja muiden välille yrittäen estää ulkopuolisten objek-
tien turmelevan vaikutuksen. Leenalle Johannan kuolemaan liittyy henkilökohtainen
häpeä, josta hän kärsii, vaikka kieltääkin kaipaavansa empatiaa. Leenan häpeä koh-
distuu ennen kaikkea häneen itseensä, mutta sisarensa esimiehenä hän häpeää myös
Marjan poissaolevaa käytöstä työpaikalla. Myötätuntoa tarinassa edustaa Jaakon isä
Henrik, joka on ainoa perheen hyvinvoinnista aktiivisesti kiinnostunut henkilö.



Kuva: Johanna Onnismaa

Surun ajallisuus ja ruumiillisuus

Eläville ja kuolleille antaa surulle kasvot ja nuo kasvot ovat nimenomaan isän kasvot. Surua kuvataan keskittyneesti ja kasvoilla on keskeinen rooli surun kuvaamisessa. Lähikuva ja tunteet on liitetty elokuvateoriassa toisiinsa niin tiiviisti, että muut keinot ilmaista tunteita ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Elokuvateoriassa on usein vedottu evoluutio- ja kognitiopsykologiassa esiintyvään näkemykseen, jonka mukaan eri kulttuurien edustajat pystyvät tunnistamaan kasvojen ilmeiden perusteella perustunteet ja eläytymään toisten tunteisiin. Tähän näkemykseen vedoten esimerkiksi Plantinga (1999, 242) on nimittänyt lähikuvaa empatian näyttämöksi. Nussbaum viittaa tutkimuksiin, joiden perusteella asia ei ole näin yksiselitteinen. Niissä on todettu esimerkiksi, että surun ilmaisemisen tavat eivät välttämättä ole kulttuurien kesken tunnistettavia. Nussbaumin mukaan erot eivät ole pääasiassa kuitenkaan ylitseppäsemättömiä. (Nussbaum 2001, 141–144.) Siksi ei ole liioiteltua väittää, että länsimainen tapa ilmaista tunteita on laajalti tunnettu kautta maailman, eikä vähiten elokuvan ansiosta. Kasvoja voidaan siten pitää tehokkaana välineenä tunteiden kommunikoi-miseen elokuvakulttuurin piirissä.

Lähikuvien suuri määrä osaltaan viittaa siihen, että elokuvassa painopiste on tunteiden tarkastelussa. Ensimmäisessä kohtauksessa, jossa isä selostaa onnettomuuden kulkua poliisilaitoksella, kamera pysyy yhtä leikkausta lukuun ottamatta koko noin viisiminuuttisen kohtauksen ajan lähikuvassa hänen kasvoistaan. Isän kasvot valikoituvat tällä tavoin tämän surun kasvoiksi, vaikka muitakin elokuvan henkilöitä kuvataan läheltä. Koska lähikuvien kesto on lisäksi usein huomattavan pitkä, tulkitsemisen, että niiden funktio ei ole vain tunnetilaa koskevan tiedon kommunikointi, vaan katsojan lähentäminen henkilöihin emotionaalaisella tasolla. Puhuessaan lähikuvasta empatian näyttämönä Plantinga (1999, 242) viittaa juuri sellaisiin kohtauksiin, joissa huomio kiinnittyy kasvoihin pitkäksi aikaa ja joiden tarkoitus ei ole vain välittää informaatiota tunnetilasta, vaan herättää katsojassa empatiaa. Empatiolla tarkoitetaan tässä yrittystä ymmärtää toisen ihmisen tunnetilaa kuvittelemalla tilanne hänen asemastaan käsin.⁵ Nähdäkseni tämä voi kuitenkin tapahtua muutenkin kuin lähikuvien kautta. Empatian kannalta ratkaisevampaa kuin kuvan koko on usein kuvan kesto. Antamalla aikaa, viipymällä hetkissä, tuotetaan sitä subjektiivista tilaa, johon menetyks heittää ihmisen ja jota on vaikea ilmaista kielen avulla.

Myös elokuvan rakenne korostaa surulle ominaista aikakokemusta. Kerronta etenee vuodenaikojen mukaan jaksotettuina ”lukuina” alkaen toukokuussa ja päättyen vuoden päästä. Uuden jakson aloittaa aina välikuvamainen ulkonäkymä ja sitä säes-tävä rauhallinen pianomusiikki, joka siirtää tapahtumia kuukausilla eteenpäin, kesästä syksyyn, syksystä talveen ja taas kevääseen. Nämä siirtymät kiinnittävät huomiota siihen, että niin sanottu objektiivinen aika juoksee vääjäämättömästi, mutta sureminen tapahtuu yksilön henkilökohtaisessa aikatietyisyydessä. Surun läpikäymisen kesto saattaa siten olla hyvinkin kaukana siitä, kuinka kauan yhteiskunta odottaa suremiseen menevän aikaa. Jaksojen sisällä elokuvan aika ilmentää subjektiivista nyt-hetkeä henkilöiden kamppaillessa surussaan.

Fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn mielestä ajatusmalli, jonka mukaan tunteet ovat ”sisäisiä todellisuuksia” tai ”sisäisiä faktoja”, pitäisi hylätä. Merleau-Pontyn mukaan tunteet eivät ole tietoisuuden pohjalle kätkeytyjä psyykkisiä faktoja, vaan ulospäin näkyviä käyttäytymismalleja tai tyylejä. Ne ovat olemassa kasvoilla tai eleissä, ei niiden taakse piilotettuina. Tunteet ovat variaatiota, joka liittyy kanssakäymiseemme toisten ihmisten ja maailman kanssa ja jotka ilmenevät kehon asentojen ja eleiden kautta. Hänen mukaansa toiset ilmenevät meille suoraan käytöksessään. Näin on siitä syystä, että meillä kaikilla on keho, jonka kautta pystymme ymmärtämään toisten ihmisten kehojensa kautta ilmaismia asioita. Merleau-Pontyn mukaan on väärin ajatella, että tunteet, kuten rakkaus tai viha, ilmenisivät merkkeinä, joita sitten tulkitsemme. Merleau-Pontyn tulkinnan mukaan elokuvan ihmiskuvaus on mukaansatempaavaa siksi, että se näyttää meille ihmisten käytöksen tunteiden sijaan. (Merleau-Ponty 1964, 52–59.) Hän toteaa: ”Elokuvalla, kuten modernille psykologialle, huimaus, mielihyvä, suru, rakkaus ja viha ovat käyttäytymistapoja” (emt., 58).⁶ Näin sanoessaan Merleau-Ponty ei redusoi tunteita kehon kieleksi. Hän osoittaa, että mieli ja keho, tai mieli ja maailma, eivät ole erillisiä kategorioita, vaan kietoutuvat toisiinsa. Pystymme ymmärtämään toisten tunteita, koska me kaikki olemme kehollisia olentoja. Vaikka Merleau-Ponty painottaa kehon merkitystä tunteiden ymmärtämisessä, hänen kantansa ei ole vastakkainen tunteiden tietopohjaisuutta ja tavoitteellisuutta korostavalle kognitivismille, sillä kognitiivititkaan eivät pidä tunteita täysin rationalisoitavina. Toisaalta eleiden tunnistaminen Merleau-Pontyn tarkoittamassa mielessä perustuu osittain oppimiseen ja sitä kautta saavutettuun ”hiljaiseen tietoon” (emt., 58).

Hiljaisella tiedolla on tärkeä rooli myös katsojien tulkitessa elokuvassa esiintyvien henkilöiden käyttäytymistä. Näin on siitä huolimatta, että toisten havaitseminen elokuvassa on epäsuoraa, sillä elokuva luo tunteita tyylikeinjojensa avulla ja muokkaa käsityksiämme niistä monin tavoin. Voidaan ajatella, että asettaessaan henkilöhahmonsa ja heidän reaktionsa nähtäväksi, *Eläville ja kuolleille* antaa mahdollisuuden ymmärtää heidän tunteitaan myös käyttäytymisen ja eleiden kautta. Otoksiin käytetty aika ja toisto ovat tärkeitä näiden havaintojen tekemiselle. Henkilöhahmojen kuullaan puhuvan tunteistaan loppujen lopuksi hyvin vähän, mutta silti tuntuu kuin he kertoisivat niistä.

Elokuvassa *Eläville ja kuolleille* suru kuvataan ruumiillisena kokemuksena paitsi lähikuvien ja hetkeen kiinnittyvän kerronnan myös isään liitetyn subjektiivisen äänikerro-
ronnan ansiosta. Tässä tulee ilmi elokuvan kyky kiinnittää huomiota surun affektiiviseen puoleen, siihen, miltä suru tuntuu ja miten se koetaan kehossa. Tätä tuntumista välitetään katsojalle haptisten, kosketuksellisuutta ilmentävien, kuvien kautta (ks. Marks 2000, 162–176).



Kuva: Malla Hukkanen

Isän usein raskaaseen hengitykseen kiinnitetään korostettua huomiota läpi elokuvan. Hänen hengityksensä kuuluu voimakkaana, ikään kuin katsoja olisi isän kehon sisällä. Hengityksen äänet tekevät henkilöhahmon ruumiillisesti läsnä olevaksi ja muistuttavat hänen haavoittuvuudestaan. Elokuvatutkija Edward Braniganin mukaan ääni sijoittaa katsojan kohtaukseen ja tekee samalla kuvien esittämän maailman aineelliseksi. Ääni on kuvaa intiimimpi siinä mielessä, että se vaikuttaa laittavan elokuvakatsojan suoraan kosketukseen äänen lähteen kanssa. (Branigan 1989, 313.) Äänikerronnan keskeisyys on tulkintani mukaan yksi tekijä, joka tekee kohtaamisesta perheen kanssa intiimin. Subjektiiivinen äänimaisema on harvoin käytetty, ja siksi vähemmän kulunut keino sisäisen kokemuksen ilmentämiseen. Siksi se saattaa tuntua vähemmän tunkeilevalta kuin subjektiiivinen kamera. Visuaalisten muistikuvien sijaan isä kokee äänellisiä muistumia *Matin* ja *Timon* yhteisistä leikeistä, tai ehkä on oikeampaa sanoa, että visuaalisten muistikuvien sijaan katsojalle tarjotaan subjektiiivisiä ääniä. Näemme hänen elehtivän tyhjässä huoneessa aivan kuin pojat olisivat läsnä. Isän hengitysäntä korostamalla elokuva kiinnittää huomiota suremisen fyysiseen puoleen ja suuntaa katsojan huomiota myös tämän omaan kehoon.⁷

Ruumiillisuuden kautta rakennetaan myös eettistä kohtaamisen tilaa, sillä kiinnittämällä huomiota kehoon ja sen inhimilliseen haurauteen edesautetaan empaattisen ja eettisen kohtaamisen mahdollisuutta katsojan ja elokuvan henkilön välillä. Korostamalla havaitsemisen moniaistisuutta katsoja tuodaan lähemmäksi elokuvan henkilöä, ikään kuin samalle tasolle hänen kanssaan. Kyse on siis sellaisen valtasuhteen purkamisesta, jossa toinen katsoo toista optimaalisen havainnon mahdollistavan etäisyyden päästä. Eettisen tilan syntyminen voi onnistua, jos katsoja siirtää huomion omaan kehoonsa ja oivaltaa, että myös se on altis kivulle ja kärsimykselle. Viimeaikaisessa, elokuvakokemuksen ruumiillisuutta painottavassa teoriassa on korostettu kehon olevan elokuvallisten merkkien ohella keskeinen merkityksen lähde. (Marks 2000, 144–146; Sobchack 2004, 286–318.)

Hyvä esimerkki hetkeen ja ruumiillisuuteen tarttuvasta kohtauksesta on isän vierailu *Matin* haudalla. Haudalla seisoessaan isä taistelee itkua vastaan. Kesken kaiken hän näyttää muistavan, ettei hänellä ole lupaa olla heikko ja vilkaisee ympärilleen kuin tarkistaakseen, näkeekö kukaan. Palatessaan parkkipaikalle aurinko häikäisee häntä ja hän nostaa käden silmiensä suojaksi. Hän hengittää raskaasti ja sulkee silmänsä. Kamera zoomaa erikoislähikuvaan ja samalla Jaakko näyttää vaipuvan uneen. Hikikarpaloita nousee hänen iholleen. Kamera ottaa hieman etäisyyttä ja samassa Jaakko havahtuu puiden huminaan. Eleiden ja äänten kautta hetki konkretisoituu ja suru näyttäytyy inhimillisessä ruumiillisuudessaan.

Giorgio Agamben on ehdottanut, että elokuva tulisi ymmärtää ennen kaikkea eleiden taiteena ja että tätä kautta se kuuluisi pikemmin etiikan ja politiikan kuin esteetiikan alueelle. Agambenin mukaan ele ei ole tuottamista eikä toimimista. Eleessä on



Kuva: Kaisa Hiltunen

kyse jonkin toiminnan tai tilan kannattelusta tai ylläpitämisestä. Ele ei ole keino jonkin tavoitteen saavuttamiseksi tai päämäärä sinänsä. Se on kielessä olemista ja keino sinänsä, eli puhdasta välineellisyyttä. Ele on arvokas, koska siihen sisältyy jotain selaista ihmisestä, joka ei ole kielen keinoin ilmaistavissa. Ele on kommunikativuuden kommunikoimista. Agambenin mukaan ele avaa eetoksen sfääriä, eli tuota edellä mainittua kielessä olemista, joka on varsinainen inhimillisyyden alue. (Agamben 2000, 56–58.)

Koska elokuvalliset kuvat perustuvat montaasiin, niissä toimii kaksi vastakkaista voimaa, joista toinen häivyttää eleen jähmettämällä sen staattiseksi kuvaksi ja toinen, dynaaminen voima säilyttää eleen liittäen sen osaksi suurempaa kokonaisuutta. Tärkeää Agambenin mukaan on se, että elokuva vapauttaa staattisen kuvan aina lopulta dynaamiseen liikkeeseen ja eleen kokonaisuuteen. (Emt., 55–56; ks. myös Noys 2004.) Elokuvassa *Eläville ja kuolleille* on arvokasta surevien ihmisten eleiden ja paljaan fyysisen olemassaolon näkyväksi tekeminen sinänsä, koska näin avataan ihmisen olemassaolon tilaa, Agambenin mainitsemaa eetoksen aluetta. Agambenin mukaan eleellä ei ole mitään sanottavaa, se vain näyttää ihmisen kielessä olemisen. Väite voi vaikuttaa ristiriitaiselta suhteessa siihen, että useimpien elokuvien kautta pyritään kommunikoimaan jotain, tässä tapauksessa surun kokemuksia, ja herättämään katsojassa tunteita. Ajatus voidaan mielestäni kuitenkin ymmärtää siten, että Agambenille tärkeämpää kuin tietyn asian tai tunteen kommunikoiminen, on inhimillisen olemassaolon kannattelu ja näkyväksi tekeminen, koska tunteet eivät ole aina helposti nimettävissä. Tämä ei sulje pois elokuvan kommunikatiivista puolta. *Eläville ja kuolleille* kiinnittää huomiota siihen, että kommunikaation mahdollisuus ihmisten kesken on mahdollinen, mikäli meillä on aikaa ja halua kohdata ja havaita toinen. Antamalla aikaa eleille elokuvassa kannatellaan surun kokemusta, joka on viime kädessä verbaalisen kielen ulottumattomissa. Toisaalta esimerkiksi edellä kuvatussa hautakohtauksessa kommunikoidaan pienen eleen kautta yksilön sisäisen surukokemuksen ja yhteiskunnan odotusten välinen ristiriita.

Elokuviissa tunteet rakentuvat monien tekijöiden summana. Kuten Plantinga (2009, 157) toteaa, ei ole takeita siitä, että katsoja tuntisi samoja tunteita kuin elokuvan henkilöt, mutta elokuva pyrkii tarjoamaan affektiivisia kokemuksia, jotka mukailevat elokuvan henkilöiden tunnetiloja. Elokuvan *Eläville ja kuolleille* visuaalinen selkeys voidaan tulkita pyrkimykseksi ohjata katsojan huomiota elokuvan henkilöihin ja heidän tunteisiinsa. Se tunne, joka katsojalle ilmenee suruna, ei synny pelkästään näyttelijätyöstä, vaan myös lavastuksellisista ratkaisuista ja muista tyylikeinoista, kuten leikkauksen rauhallisesta temposta. Plantinga



Kuva: Johanna Onnismaa

nimittää usean eri osatekijän vaikutusta synesteettiseksi efektiksi, eli eri aistien väliseksi yhteensopivuudeksi. (Emt.) Koska elokuva on visuaalinen taiteen muoto, se pukee tunteet väistämättä esteettiseen muotoon, toisin sanoen estetisoi tunteet. Tunteiden estetisointi ei ole elokuvassa *Eläville ja kuolleille* erityisen korostettua, mutta elokuvaa voidaan kuitenkin katsoa tästä näkökulmasta osoittaen tyylikeinoja, joita toistamalla siinä rakennetaan ja vahvistetaan tunteita.

Perheen kodilla on elokuvassa tärkeä rooli surun esteettisessä rakentumisessa, sillä tunteet piirtyvät esiin ihmisen ja ympäristön vuorovaikutuksen kautta. Elokuvan henkilön piirteitä projisoidaan ympäristöön ja toisin päin. Henkilöhahmo nähdään usein seisomassa yksin hiljaisessa talossa käytävän päässä tai tähyilemässä eri suunnin etsimässä muita perheenjäseniä. Joskus nähdään ryhmä hiljaisia ihmisiä pelkistetyssä tilassa, kuten hautajaisiin kerääntyneet omaiset. Riisutut taustat ja kodin sinertävät sävyt korostavat apeutta ja melankolisuutta. Ruokapöydän äärellä tapahtuvissa kohtauksissa taustan paljaat siniset seinät kiinnittävät huomiota. Pöydän ympärillä liikkueissa elokuvan henkilöt ovat kuin näyttämöllä, jossa heidän eleensä kiinnittävät kaiken huomion. Paljaiden pintojen ja pelkistysten voidaan tulkita ilmentävän henkilöahmojen kokemia tyhjyyden, yksinäisyyden ja avuttomuuden tunteita. Kuvailuissa ulkokuviissa huomio kiinnittyy usein siniseen taivaaseen ja sitä kohti kurottaviin oksiiin. Elokuva myös päättyy Timo-pojan näkökulmasta kuvattuun otokseen taivasta kohti kurottavista puiden latvuksista. Nämä kuvat assosioituvat rauhaan ja hiljaisuuteen sekä edelleen toivoon, mutta myös kaipaukseen.⁸

Miksi elokuva surusta?

Kuolema ja kärsimys ovat elokuvien perusmateriaalia ja kärsimyksen lavastaminen kuuluu fiktion ja viihteen keskeisiin motivaatioihin (Boltanski 2004, 21). Ihmiset rakastavat katsoa myös toisten kärsimystä, kuten elokuvatutkija Michele Aaron (2007, 87, 112) huomauttaa. Tästä syystä elokuvan katsomisessa on kuitenkin pohjimmiltaan aina kyse eettisestä kohtaamisesta. Toisen kärsimyksen katsominen erityisesti voi havahduttaa pohtimaan katsomisen motiiveja (Sobchack 2004, 258–285; ks. myös Hiltunen 2008). Toisen kärsimyksen katsomisella voi olla terapeuttisia vaikutuksia, mutta se voi myös kiusaannuttaa.

Yksi visuaalisten taiteiden ja kulttuurin tutkimukseen liittyvistä pitkäikäisimmistä eettisistä ongelmista koskee Libby Saxtonin (2010, 63) mukaan sitä, mitä toisten ihmisten kärsimyksen katsominen tarkoittaa. Miten sellaista tulisi katsoa, miten reagoida näkemäänsä, tai toimia näkemänsä perusteella? Yleisellä tasolla tähän voitaisiin vastata kuten Aaron (2007, 87, 112) ja Saxton (2010, 67) ehdottavat, eli pohjimmiltaan elokuvan katsomisessa on kyse katsojan ja kärsivien toisten välisestä eettisestä kohtaamisesta. Elokuva ei toki pyri vetoamaan eettiseen ajatteluun aina, tai aina onnistu siinä. Saxtonin mukaan se, mitä aiheesta on kirjoitettu, liittyy enimmäkseen mediassa kaiken aikaa esitettäviin kuviin kaukaisista kriiseistä ja onnettomuuksista. Harvemmin kysymys on asetettu suhteessa elokuvaan, joka tuo katsottavaksi sekä

todellisia että lavastettuja kärsimyksiä ja sallii katsojan todistaa niitä tilallisen ja ajallisen välimatkan päästä. (Emt., 63–64.) Näin olisi kuitenkin tärkeää tehdä, sillä myös fiktio voi provosoida pohtimaan kärsimyksen kuvauksen vetovoimaisuutta, siihen liittyviä eettisiä ongelmia, sekä sen perusteita, kuten Saxton (emt., 63) huomauttaa.

Surun kuvasto elokuvassa *Eläville ja kuolleille* herättää moninaisuudessaan edellä kuvatun kaltaisia kysymyksiä. Kysymystä katsomisen etiikasta joutuu sivuamaan pohdittaessa yksityisten ihmisten surukokemuksesta rakennettua fikti elokuvaa. Tässä tapauksessa olennaisinta ei ole Saxtonin käymään keskusteluun liittyvä kysymys nähdyn perusteella toimintaan ryhtymisestä, sillä lapsen kuolema on peruuttamaton asia – ja kaiken lisäksi onnettomuus. Saxton viittaa myös esimerkiksi Susan Sontagin (2003) käymään keskusteluun siitä, onko kärsimyksen katsominen kuvan kautta vähemmän moraalista kuin sen todistaminen paikan päällä. Tähän keskusteluun liittyvä kysymys etäisyydestä on relevantti myös tarkastelemani elokuvan kohdalla, mutta hieman eri näkökulmasta, myötätuntoon liittyen. Luc Boltanskin mukaan kärsimyksen etäältä seuraaminen voi olla joillekin ihmisille ainoa tilaisuus kohdata moraalinen dilemma ja pohtia toimintaan ryhtymistä (Boltanski 2004, 20; Saxton 2010, 65–66). Jos myötätuntoa halutaan herättää toisten kärsimyksen kautta, pitäisi korostaa etäännyttävän reflektion merkitystä, eli herättää kysymys, miksi tämä kärsimys on tärkeää ja mitä voimme tehdä sen hyväksi. Toisin sanoen pelkkää tunteellista eläytymistä toisten kärsimykseen ei koeta riittäväksi. Sontagin (2003, 91–92) mielestä se voi olla jopa moraalisesti väärä reaktio, koska tällöin oma osallisuutemme kärsimystä aiheuttavan tilanteen synnyssä unohtuu helposti. Lisäksi tunnereaktiot ovat usein tahattomia, seurausta taitavasta manipuloinnista. Jokainen elokuvan katsoja muistaa varmasti tilanteen, jossa on liikutunut siitä huolimatta, että pitää katsomaansa halpahintaisena viihdykkeenä. Aaronin (2007, 116) mukaan ”tahaton tunne on reflektion ja osallisuuden vastakohta”.

Eläville ja kuolleille ei käsittele poliittisten tai yhteiskunnallisten kriisien aiheuttamaa kärsimystä, vaan yhden perheen surua. Perhe on menettänyt lapsensa onnettomuuden seurauksena, joten katsojaa ei voida asettaa syylliseksi. Katsojan ei myöskään odoteta ryhtyvän käytännön toimiin näkemänsä perusteella. Tällaisessa tapauksessa myötätuntoisessa tai sympaattisessa reaktiossa ei vaikuttaisi olevan mitään moraalisesti epäilyttävää. Ehkä voidaan jopa väittää, että juuri näin on sopivaa reagoida. *Eläville ja kuolleille* pyyhkii surun kuvauksesta ylevyyden ja sentimentaalisuuden. Arkisen epädramaattisella tyylillä se pyrkii synnyttämään reflektointia. Reflektointiin liittyvä etäisyys ei ole myötätunnon esteenä, sillä vasta oman tunnereaktion reflektoinnin kautta syntyy todellinen eettinen yhteys kuvauksen kohteiden kärsimykseen. Vaikka *Eläville ja kuolleille* ei ole avoimen poliittinen elokuva, siinä toteutuu Boltanskin säälin politiikalta (*politics of pity*) edellyttämä tasapaino etäännyttävän, faktoihin perustuvan realismin (epäsentimentaalinen kuvaus surevista ihmisistä, onnettomuuspaikasta, hautajaisista, henkisestä romahduksesta) ja emotionaalista osallisuutta korostavan näkökulman (ajan antaminen tunteille, ruumiillisuuden korostaminen) välillä. Termi säälin politiikka saattaa vaikuttaa negatiiviselta, mutta Boltanski määrittelee sen positiivisesti humanitääriseksi politiikaksi,

joka tarttuu kärsimykseen tarkoituksena rakentaa siitä poliittinen argumentti. Tässä katsannossa säälän kohteeksi määritellään jokainen epäonninen kärsivä. (Boltanski 2004, 32–34.)

Elokuvan ohjaaja on puhunut lohtuelokuvasta tarkoittaen, että vastaavan menetyksen kokenut voi saada elokuvasta lohtua. Hän huomauttaa, että näkökulma olisi muuttunut, jos tarinaan olisi liitetty yhteiskunnallinen konteksti. Tällöin lopputuloksena olisi saattanut olla kriittinen elokuva.⁹ Nämä tekemisen taustalla vaikuttaneet kriittiset näkemykset ovat tulkintani mukaan kuitenkin luettavissa itse elokuvasta melko selvästi. Elokuvassa tuotetaan kuva yhteiskunnasta, josta ei löydy suuremmin tukea ja ymmärrystä vaikean suruprosessin kanssa kamppaileville ihmisille. Tehokkuuden ja pärjäämisen vaatimukset vaikuttavat säätelevän ihmisten käyttäytymistä myös surussa. Elokuvassa esitetään, että vaikka kuolemasta ja surusta on tullut entistä yksityisempiä kokemuksia, ne ovat edelleen kytköksissä sosiaaliseen, joskin siinä painotetaan tuon kytköksen negatiivisia ulottuvuuksia. Asiat voisivat siis olla toisinkin. Myötätunnon merkityksen korostaminen voidaan nähdä elokuvan keskeiseksi tehtäväksi.

Eläville ja kuolleille tuo katsojan suoraan vahvojen tunteiden keskelle. Koska pojan kuolema on jo tapahtunut, katsojaa ei pyydetä reagoimaan ensisijaisesti siihen, vaan perheenjäsenten suruun. Matti nähdään ainoastaan valokuvissa. Elokuvan alussa ei rakenneta tyypillisen juonielokuvan tapaan odotuksia suhteessa tuleviin tapahtumiin. Tästä syystä kerronnalta puuttuu selkeä määränpää. Läheisen kuoleman jälkeen ihminen pyrkii ensin selviytymään tulevista päivistä ja suuntaa sitten vähitellen huomioon myös muihin asioihin. Useimmilla ihmisillä suru pysyy jollain tavoin läsnä koko loppuelämän, mutta ”aktiivinen” sureminen päättyy aikanaan (Granot 2005, 25; Kernberg 2010). Kun elokuvan aiheena on sureminen, ei voida olettaa, että tarinalle olisi olemassa loppuratkaisu. Sellaisena voidaan korkeintaan nähdä elämän palautuminen niin normaaliksi kuin se on mahdollista.

Tässä avoimuudessaan ja suremisen keskeneräisyyden korostamisessaan Paljakan elokuvassa voi nähdä yhtäläisyyksiä Krzysztof Kieślowskin *Kolme väriä: Siniseen (Trois couleurs: Bleu, 1993)*.¹⁰ Emma Wilsonin (2003, 26) toteamus *Sinisestä* sopii myös Paljakan elokuvaan: ”Elokuva ei tarjoa korjausta tai parannusta tälle menetykselle; se vain panee alulle kestämiseen ja nostalgiseen selviämiseen keskittyvän mielentilan.” Wilson (emt., 4) huomauttaa myös, että asioiden ratkaisematta jättäminen on kunnioituksenosoitus vaikeaa aihetta kohtaan. Wilsonin ajatukset voidaan rinnastaa Agambenin teoriaan eleestä. Eleessä on Agambenin (2000, 57) mukaan kyse juuri tilan tai tapahtuman kannattelusta. *Eläville ja kuolleille* näyttää surun vielä tulevaisuuteen jatkuvana ja kestävä. Rebecca Comayn (1999) luonnehdinta melankoliasta kuvaa osuvasti elokuvan synnyttämää vaikutelmaa: ”Sen [melankolian] sitkeys on täten menetyksen mittaamattomuuden mitta. Menetyksen pysyvyys on merkki sekä pohjattomasta tarpeesta saada menetys korvattua että kaikenlaisen korvaamisen lopullisesta mahdottomuudesta.” Toisin kuin Freud Comay ei ajattele melankolian tulevan selkeään päätökseen, jolloin yksilö tulisi jälleen sinuiksi menetyksen kohteen kanssa.¹¹ *Eläville ja kuolleille* vaikuttaa siis tukevan käsitystä melankoliasta jossain mielessä päättymättömänä tilana.

Mitä merkitsee se, että elokuva käsittelee negatiivisia tunteita ja jättää katsojan ainakin osittain niiden valtaan vielä lopussa? Jerrold Levinsonin (1997, 29) mukaan negatiivisia tunteita esittäviä taideteoksia pidetään usein kaikista korkeimmassa arvossa siitä huolimatta, että ne herättävät kokijassaan todennäköisesti vastaavia tunteita. Ehkä *Eläville ja kuolleille* muistuttaa, kuten eräs *Internet Movie Databasen* käyttäjä huomauttaa, että meillä on vielä tunteita ja kyky empatiaan.¹² Tämä voisi olla yksi niistä kompensatioista, jonka kielteisiä tunteita läpikäyvä katsoja Levinsonin mukaan saattaa kokea. Katsoja saattaa tuntea tyydytystä taideteoksen herättämän kielteisen tunteen johdosta, koska se tuntuu tilanteeseen sopivalta ja oma herkkyyks on osoitus inhimillisyydestä (emt., 29–31).

Elokuvalliset tunteet voivat Plantingan mukaan tuottaa kahdenlaista mielihyvää tai arvoa: tunteet ovat miellyttäviä sinänsä tai ne johtavat miellyttäviin metatunteisiin, sosiaaliseen kommunikaatioon tai muuhun käyttöarvoon. Metatunteet, joista Levinsonkin siis puhuu, eivät kohdistu elokuvan henkilöihin, vaan joko katsojan omiin tai muiden katsojien reaktioihin. Katsoja saattaa esimerkiksi reagoida tunteellisesti omiin aiempiin tunteisiinsa tai ajatuksiinsa elokuvaa katsoessaan. Tunne voi olla esimerkiksi tyytyväisyyttä siitä, että kykenee empatiaan fiktiivistä henkilöä kohtaan tai päinvastoin häpeää omaa, epäsovivalta tuntuvaa aiempaa reaktiota kohtaan. (Plantinga 2010, 73.) Tietoisuus omista tunteista ja niiden puntarointi voi olla myös yksi vastaus siihen, miksi ihmiset haluavat katsoa toisten kärsimystä elokuvissa.

Eläville ja kuolleille on elokuvallinen tutkielma surusta. Se herättelee katsojaa huomioimaan niin surun henkisiä, ruumiillisia kuin sosiaalisiaakin ulottuvuuksia. Tässä artikkelissa olen eritellyt niitä moninaisia tapoja, joilla surua on kuvattu elokuvassa, sekä analysoinut millä tavoin siinä on kiinnitetty huomiota kärsimyksen esittämiseen liittyviin eettisiin kysymyksiin ja ongelmiin. Elokuva ei ehkä paljasta mitään sellaista surusta mitä emme jo tietäisi. Merkittävämpää on asenne, joka korostaa myötätunnon merkitystä surusta selviämiseen ja surun vaatimaa aikaa ja tilaa. Susan Sontag (2003, 36) huomauttaa, että taideteoksissa on kuvattu vain harvoin luonnollisten syiden tai puhtaiden onnettomuuksien aiheuttamaa kärsimystä. *Eläville ja kuolleille* tekee juuri näin. Se tuo toisenlaista, hiljaisempaa ja pohdiskelevampaa näkökulmaa suruun ja kuolemaan kuin median tyyppillinen viihteellistävä suhtautuminen. Kuvaamalla yhden perheen surua se tarjoaa katsojalle mahdollisuuden surra omia menetyksiään, pohtia suhtautumistaan suruun yleensä ja rohkaisee osoittamaan myötätuntoa toisia surevia kohtaan. Useita teoreettisia näkökulmia hyödyntämällä olen halunnut korostaa, että elokuvalla on monia keinoja kuvata tunteita ja herättää niitä katsojassa. Erityisesti olen halunnut tuoda esille niitä keinoja, joilla elokuvassa *Eläville ja kuolleille* kiinnitetään huomiota surun affektiiviseen puoleen ja avata sitä kautta uusia näkökulmia erityisesti kotimaisen elokuvan tutkimukseen.

Viitteet

- 1 Plantingan (2009, 98) mukaan tässä yhteydessä käytetään vaihdellen termejä sympatia ja empatia. Kumpikaan ei ole tunnetila, vaan kyky reagoida toisen ihmisen tilanteeseen asiaankuuluvalla huolella. Sympatian alkuperä on 1700-luvun moraalifilosofiassa ja empatian saksalaisessa estetiikassa esiintyvissä termissä *Einfühlung*, joka tarkoittaa itsensä projisoimista havainnon kohteeseen.
- 2 Esimerkkeinä voidaan mainita Tarja Laineen (2004) ja Satu Kyösolan (2001) väitöskirjat.
- 3 Tämä artikkeli liittyy tutkimusprojektiin *Uusi suomalainen elokuva ja melankolian maisemat*, jossa tarkastelen 2000-luvulla valmistuneita draamaelokuvia melankolian ja maiseman käsitteiden kautta.
- 4 Kari Paljakan haastattelu: <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/kari-paljakka-elaville-ja-kuolleille/> (luettu 9.12.2010).
- 5 Mielestäni lähikuvan vaikutusten yhteydessä voidaan puhua yhtä lailla sympatiasta eli myötätunnosta, koska käsitteet eivät ole yksiselitteisesti erotettavissa (vrt. loppuviite 2).
- 6 Olen analysoinut myös Pirjo Honkasalon elokuvaa *Melankolian 3 huonetta* (2004) samansuuntaisesti Maurice Merleau-Pontyn ajatusten valossa (Hiltunen 2006).
- 7 Ääni on kokemuksellisessa mielessä lähiaisti. Toisin kuin kuvia ääniä emme pysty havainnoimaan etäältä. Korvat eivät etsi kohteitaan etäisyyden päästä, vaan otamme äänet vastaan kehossamme, vaikka niiden lähde olisi kaukana. Elokuvatutkija Edward Braniganin (1989, 313) mukaan ääni saavuttaa valoa suuremman intimitetin, koska se vaikuttaa laittavan kokijan suoraan yhteyteen äänitapahtuman kanssa tilaa halkovan ilmaelementin avulla.
- 8 Toisin kuin Krzysztof Kieślowskiin *Kolme väriä: Sininen* -elokuvassa tässä sininen väri liittyy pikemmin yleispatveihin ajatuksiin ja symboliikkaan (esimerkiksi ”taivaan kotiin”) kuin subjektiivisiin muistoihin siitä huolimatta, että tässäkin vanhemmat surevat lastaan.
- 9 Kari Paljakan haastattelu: <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/kari-paljakka-elaville-ja-kuolleille/> (luettu 9.12.2010).
- 10 Krzysztof Kieślowski jätti päähenkilön lapsen ja miehen kuolemaan johtaneen onnettomuuden näyttämättä ja keskittyi suruprosessin kuvaukseen nykyhetkessä. Myös Kieślowski etsi visuaalisia keinoja surun kuvaamiseen (ks. Hiltunen 2005, 151–162).
- 11 Freud myönsi myöhemmin, että suru ei välttämättä pääty ajan myötä (Kernberg 2010, 610).
- 12 <http://www.imdb.com/title/tto442973/> (luettu 9.12.2010)

Kirjallisuus

- Aaron, Michele (2007). *Spectatorship: The power of looking on*. London: Wallflower Press.
- Agamben, Giorgio (2000 [1992]). *Means without end: Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ariès, Philippe (1983). *Images de l'homme devant la mort*. Pariisi: Éditions de Seuil.
- Boltanski, Luc (2004 [1993]). *Distant suffering: Morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Branigan, Edward (1989). Sound, epistemology, film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47:4, 311–324.
- Comay, Rebecca (1999). Perverse history: Fetishism and dialectic in Walter Benjamin. *Research in Phenomenology* 29:1, 51–62.
- Eng, David L. & Kazanjian, David (toim.) (2002). *Loss: The politics of mourning*. Berkeley: University of California Press.
- Freud, Sigmund (2002 [1917]). Mourning and melancholy. Teoksessa: Radden, Jennifer (toim.). *The nature of melancholy*. New York: Oxford University Press, 283–294.
- Granot, Tamar (2005). *Without you: Children and young people growing up with loss and its effects*. London: Jessica Kingsley.
- Hiltunen Kaisa (2005). *Images of time, thought and emotions: Narration and the spectator's experience in Krzysztof Kieślowski's late fiction films*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Hiltunen, Kaisa (2006). Aika ja hiljaisuus: Dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta* eettisenä kohtaamisen tilana. *Lähikuva* 19:4, 39–53.
- Hiltunen, Kaisa (2008). Todellisuuden väliintuloja fiktiuelokuvassa. *Lähikuva* 21:3, 63–70.
- Leader, Darian (2009). *The New Black. Mourning, melancholia and depression*. London: Penguin Books.
- Levinson, Jerrold (1997). Emotion in response to art: A survey of the terrain. Teoksessa: Hjort, Mette & Laver, Sue (toim.) (1997). *Emotion and the arts*. New York: Oxford University Press, 20–34.
- Kernberg, Otto (2010). Some observations on the process of mourning. *International Journal of Psychoanalysis* 91:3, 601–619.
- Koivunen, Anu (2008). Affektin paluu? Tunneongelma suomalaisessa mediatutkimuksessa. *Tiedotustutkimus* 31:3, 5–24.
- Kyösola, Satu (2001). *Des ombres et des nuages. Dynamiques mélancoliques dans l'oeuvre d'Aki Kaurismäki*. Paris: Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.
- Laine, Tarja (2004). *Shame and desire: Intersubjectivity in Finnish visual culture*. Amsterdam: ASCA.
- Marks, Laura U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964 [1948]). *Sense and non-sense*. Evanston: Northwestern University Press.
- Novitz, David (1997). The anaesthetics of emotion. Teoksessa Hjort, Mette & Laver, Sue (toim.) *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 246–262.
- Noys, Benjamin (2004). Gestural cinema? Giorgio Agamben on film. *Film-Philosophy* 8:22. Saatavilla: <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n22noys> (luettu 7.4.2010).
- Nussbaum, Martha C. (2001). *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*. New York: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl (1999). The scene of empathy and the human face on film. Teoksessa Plantinga, Carl & Smith, Greg M. (toim.). *Passionate views: Film, cognition and emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 239–255.
- Plantinga, Carl (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.
- Russell, Catherine (1995). *Narrative mortality: Death, closure and new wave cinemas*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saxton, Libby (2010). Ethics, spectatorship and the spectacle of suffering. Teoksessa: Downing, Lisa & Saxton, Libby (2010). *Film and ethics: Foreclosed encounters*. Oxon: Routledge.
- Sobchack, Vivian (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
- Sontag, Susan (2003). *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books.
- Wilson, Emma (2003). *Cinema's missing children*. London: Wallflower Press.