

Stacie Friend

# Dokumentti-trage



# dian nautinto



Samppa Törmälehto: Along the Wunderbaum Road (2006)

‘Tragedian paradoksi’ – sen selittämisen pulmallisuus, miksi nautimme tragedioista, vaikka ne aiheuttavat kielteisiä tunteita – on synnyttänyt paljon keskustelua estetiikassa. Palapelin osat voi jäljittää Aristoteleen väitteeseen, jonka mukaan tragedian mielihyvä viriää jäljittelyn keinoin ”säälistä ja pelosta”<sup>1</sup>, mutta varsinainen klassinen muotoilu saadaan David Humelta.

”Tuntuu käsittämättömältä, että hyvin kirjoitetun tragedian katselijat saavat nautintoa murheesta, kauhusta, ahdistuksesta ja muista passioista, jotka itsessään ovat vastenmielisiä ja epämukavia. Mitä enemmän katselijat liikuttuvat ja vaikuttuvat, sitä enemmän he saavat mielihyvää näytöksestä. Ja samalla kun levottomuutta herättävien passioiden toiminta lakkaa, on näytelmäkappalekin ohi.”<sup>2</sup>

Kuten Hume huomauttaa, arvoitus sen kuin syvenee siitä, että tragedia miellyttää katsojia juuri tuskastuttavuutensa mitalla<sup>3</sup>. Toisin sanoen: me näytämme nauttivan tragediasta, emme suinkaan sen kirvoittamista kivuliaista tunteista huolimatta vaan niiden johdosta. Humea askarrutti tämä psykologinen pulma, joka ei kuitenkaan ole vain psykologinen. Vaikuttaa näet siltä, että suuriin tragedioihin liittämämme *arvo* kiinnittyy tiukasti niistä saamaamme mielihyvään. Aristoteleen tulkitaan yleensä sijoittaneen tragedian nautinnon ja arvonkin sen jäljittelyitse tuottamiin ja siinä puhdistuviin säälin ja pelon tunteisiin<sup>4</sup>.

Vakiolähestymistavassa tragedian paradoksiin tarjotaan tilitys traagisesta mielihyvästä, niin että tuo kokemus tulee tolkulliseksi (henkilöille, jotka eivät ole sadistisia eivätkä masokistisia)<sup>5</sup>. Oma tarkoitukseni ei ole esittää uutta selitystä. Haluan sen sijaan haastaa oletuksen, jonka monet aihetta ajatelleet ovat jakaneet: tragediasta nauttiminen edellyttää joko kuvitteellista (fiktivistä) tarinaa tai ei-läpinäkyvästi esitettyä tositarinaa (näyttelijöiden näyttelemää ei-fiktiota). Tätä otaksun vastaan todistelen, että dokumentit – erityisesti ei-fiktiiviset elokuvat, joissa ei käytetä näyttelijöitä – voivat tuottaa traagista mielihyvää. Tämä ei tarkoita, että *mikä*

*hyvänsä* dokumentti tai edes mikä tahansa surullinen tai tuskallinen dokumentti voisi aiheuttaa nautintoa. Kiinnostava kysymys kuuluu, mitkä dokumentit voisivat olla oikeanlaisia ehdokkaita.

Kirjallisuudesta ei valitettavasti saa kummempaa ohjausta traagisen mielihyvän lähteiden tunnistamiseen. Sitten Humen tragediaparadoksin muotoilun useimmat filosofit ovat pitäneet itsestään selvänä, että traaginen nautinto ei rajoitu vain kokemuksiin malliesimerkillisistä murhenäytelmistä. Hume otti tarkasteluunsa mukaan retoriikan, maalaustaiteen ja musiikin. Jerrold Levinson toteaa, että tragedian paradoksi on vain ”klassisen kuvaava esimerkki” yleisemmästä ällistytävyydestä, kun taide saa aikaan kielteisiä tunteita<sup>6</sup>. Eräiden muiden mukaan pulmaan kuuluu sitä ja tätä surumusiikista kauhufilmeihin ja vuoristorata-ajeluihin<sup>7</sup>.

Jos lähtökohdaksi valitaan näin erilaisia ilmiöitä, voi tuskin kehkeytyä mitään kiintoisaa käsitystä tragediasta, saati sellaista, joka valaisisi tragedian arvoa. Tutkimalla traagisen mielihyvän mahdollisuutta dokumentissa aion osoittaa, että palapeli ei ole niin kookas kuin mainitut lähestymistavat antavat ymmärtää. Dokumentit, jotka voi vakuuttavimmin hahmottaa traagisesti nautinnollisiksi, osoittautuvat varsin suppeaksi ryhmäksi. Siihen kuuluvilla dokumenteilla on temaattisia ja kerronnallisia piir-

teitä, jotka yhdistyvät tragediaan kirjallisena lajityyppinä. Sen tähden niitä voi nimittää dokumentitragedioiksi.

Dokumentit vaihtelevat aiheeltaan: jotkin käsittelevät yksilöitä, historiallisia tapahtumia tai aikakausia, konsertteja tai urheilukilpailuja, toiset tutkivat tai paljastavat, kasvattavat tai keskittyvät luontoon. Ne vaihtelevat myös tyyliltään: jotkin tukevat näkökohtiaan kertojanäänellä, toiset hyödyntävät havainnointia ”kärpäsenä katossa”, kolmannet etenevät filmintekijöiden ja heidän kuvamiensa ihmisten ja tapahtumien vuorovaikutuksena.<sup>8</sup> Ja ne vaihtelevat tarkoitukseltaan: jotkin tyytyvät lähes uutisvirranomaiseen ainekseen jonkin yksittäistapauksen taltioinnissaan, toiset tähtäävät syvempään ymmärtämykseen tai yleismaailmallisiin oivalluksiin.<sup>9</sup> Ehdotan, että kelvataksaan tragediaksi dokumentin tulisi i) käsitellä vakavaa – sekä merkityksessä ”arvokasta” että ”ei-komediallista” – aihetta, joka tavallisesti liittyy henkilökohtaisiin onnettomuuksiin, ii) pyrkiä laajaan, kenties moraaliseen näkemykseen inhimillisestä kokemuksesta ja iii) luoda dramaattista tarinakulkua, joka saavuttaa tyydyttävän tunteen päättymisestä.

Väitän, että dokumentti näine ominaisuuksineen saattaa aiheuttaa traagista mielihyvää, sillä tämä vaikutus ei kumpua välineestä tai kuvitteellisuudesta vaan aiheesta ja rakenteesta. Sikäli kuin dokumentilta *puuttuvat* mai-

nitut tunnusmerkit, olemme vähemmän valmiit laskemaan sen traagisen nautinnon mahdolliseksi lähteeksi. Paradoksin laajuuskiistan takia en kuitenkaan suoraan puolusta kumpaakaan puolta väittämästäni. Sitä vastoin punnitsen ja hylkään erinäisiä perusteita, joilla kielletään dokumenttien kyky herättää traagista mielihyvää, samalla kun kavennan niiden dokumenttien luokkaa, jotka todennäköisesti tuottavat tämän vasteen.

## I Fiktio ja etäisyys

Yksi argumentti sen puolesta, että traaginen nautinto vaatii kuvitteellisuutta, olettaa, että tunnereaktiomme fiktion eroavat tunnereaktioistamme todellisiin tapahtumiin. Ehkä nautimme säälin tai ahdistuksen elämyksistä kaunokirjallisen tragedian äärellä, koska ne eivät ole täyteläisiä, aitoja tunteita, vaan näennäissääliä tai näennäisahdistusta – aitojen asioiden vastineita, joita koemme fiktiivisissä yhteyksissä.<sup>10</sup>

Siinä missä todellinen sääli ja ahdistus voisivat olla epämiellyttäviä, tällaisten korrelaattien ei tarvitse piinata. Tästä näkökulmasta katsottuna voi sanoa, että kun kerran vasteemme dokumenttifilmeihin ovat aitoja tunteita, niistä ei voi nousta samaa mielihyvää.

Olipa näennäistunteita olemassa tai ei, paradoksin ratkaiseminen niihin vetoamalla epäonnistuu vähintään kolmella rintamalla. Ensinnäkin aitojen tunteitten ja niitten kuvitteellisten vastineitten välillä ei ole affektieroa. Näennäisahdistuksella voi periaatteessa olla täsmälleen sama fenomenologia kuin aidolla asialla; ne eriyvät siinä, että yhteen tunteeseen kuuluu uskomista ja toiseen kuvittelukykyä.<sup>11</sup> Joillekin ihmisille masentavat fiktiot ovat sietämättömän vaikeita, mikä vihjaa siitä, että fenomenologiat voivat olla samat myös käytännössä.

Toiseksi vaatimus kuvitteellisuudesta on liian vahva. Aristoteles ja Hume tekivät selväksi, että traagista mielihyvää voi saada todellisuuden taidokkaista eduskuvaamisista. Hume perusteli, että jos nautimme Ciceron kaunopuheisista historiallisista kertomuksista, meillä on aitoja tunteita tositapahtumia kohtaan. Kolmanneksi ja kaikkein tärkeimpänä: vaikka tragedia kirvoittaisi meissä näennäistunteita, tämä luuloteltu fakta ei mitenkään selitä, miksi nautimme tai arvostamme tragedioita<sup>12</sup>. Vaikka olettaisimme näennäistunteet aina aitoja vastinparejaan epäintensiivisemmiksi, suremistuokion suhteellinen mietous ei suo minulle mitään vaikutinta sen kokemiseen<sup>13</sup>.

Jos vedotaan emootioiden erilaiseen pontevuuteen, päädytään toiseen dokumenttien traagisen nautinnon mahdollisuutta torjuvaan argumenttiin. Usein vakuu-

tetaan, että me emme nauti todellisen kärsimyksen välittömistä kohtaamisista, koska kielteisten tunteitten kivuliaisuus ylittää kaiken mahdollisen mielihyvän. Laajalti hyväksytään, että jonkinmoinen 'esteettinen etäisyys' on tarpeen, jotta nauttiminen tragediasta saa etusijan. Hume sommittelee, että kun yleisö on "liian syvästi kiinnostunut tapahtumista", tai kun esitetty toiminta on "turhan veristä ja julmaa", suurkaunopuhe tai taiteellisuus ei käännä mielipahaa mielihyväksi, vaan nautinto kääntyy piinaksi<sup>14</sup>. Edward Bullough yhtyy tähän todistellessaan, että esteettinen arvostaminen edellyttää psyykkistä etäisyydenottoa: *Othelloa* katsovan mustasukkaisen aviomiehen on hankala pitää sitä arvossa, muistuttaahan hänen tilanteensa niin läheisesti päähenkilön kohtaloa<sup>15</sup>.

Huolenaiheeksi erottuu siis se, että siihen määrään kuin dokumenttifilmit esittävät meille todellista kärsimystä, emme ehkä voikaan saavuttaa välttämätöntä loitontumaa. Dokumentit holokaustista keskitysleirihirikatkelmineen tai viimeaikaisista kansanmurhista *Ghosts of Rwandan* (2004) tapaan saattavat olla kestävämmän tuskallisia. Sama pätee ainakin minulle Paul

Watsonin *Malcolm and Barbara. A Love Story*sta (1999), jossa seurataan ikääntyneen pariskunnan elämää neljän vuoden ajan, kun aviomies vaipuu Alzheimerin taudin aiheuttamaan dementiaan. Kun Watson näyttää, miten Malcolm rappeutuu siihen pisteeseen, että hän alkaa kohdella Barbaraa fyysisesti pahoinpidellen, koen enemminkin ahdinkoa kuin nautintoa. Todellisten ihmisten kärsimisen katsominen, vaikka sitten elokuvassa, vaikuttaa meihin todennäköisesti vahvemmin kuin näyttelijöitten teeskentelemän kärsimisen katsominen, vaikka tämän asian totuusaste riippuukin katsojasta.

Yhtä kaikki pelkkä tosiasia, että me edes joskus katselemme dokumentteja, jotka tuottavat kielteisiä tunteuksia, viittaa jonkinlaisen etäännyttämisen mahdollisuuteen. Vaikka dokumenttifilmi, kuten valokuvaus yleisemmin, tuntuu meistä joltakin, jonka "läpi näemme" näytettyihin tapahtumiin<sup>16</sup>, dokumentin katsominen ei ole sama asia kuin todellisuuden kohtaaminen. Joskus dokumenttiaines voi olla niin "veristä ja julmaa" tai muutoin tuskaisaa, että sitä on vaikea katsella. Näin on kuitenkin myös malliesimerkillisten murhenäytelmien ja

muitten mielikuvitusteosten laita. Flint Schier tunnustaa, että hänelle tekee kipeää kahlata läpi Kafkan ”Rangais-tussiirtola”-novellin, itselläni samoja reaktioita nostattaa *Breaking the Waves*. Traaginen nautinto vaatii meitä ”mie-listymään tuskastuttavuutensa mitalla”, mutta jossain pisteessä tuska ylittää nautinnon. Jos tämä tosiasia ei syr-jäytä fiktiota traagisen mielihyvän mahdollisena lähteenä, se ei liioin sulje pois dokumenttia.

Etäisyyden mahdollisuus ei tietenkään osoita, että me nautimme inhimillisen kärsimyksen dokumentoin-neista. Luultavasti meitä motivoi katsomaan eräitä do-kumentteja halu tietää totuus sen piinaavuudesta huoli-matta. Merkille pantakoon, että täsmälleen sama näkö-kohta on esitetty tragediasta: ”Ei ole [...] mitään syytä kuvitella, että traagisen draaman arvo ja tärkeys täytyisi lopulta johtaa sen kyvystä miellyttää. Ja se on taatusti samantekevää, kun kerran menestyksekkäät murhenäy-telmät – ajatellaan *Kuningas Learia*, *Kuningas Oidipusta* – eivät yksinkertaisesti ole järin miellyttäviä.”<sup>17</sup> Useimmat esteetikot kieltävät tämän päätelmän: he olettavat, että *Learin* näkeminen on hammaslääkärikäynnistä poiketen paitsi arvokasta myös nautinnollista.<sup>18</sup> Nämä esteetikot perustelevat, että mielihyväämme tragediasta kuuluu mutkikkaampia tyydytyslajeja kuin miellyttävänä vir-taavaa kokemusta. Jos näin on, vastaavasti moninaista nautintoa voi olla käsillä myös dokumenteissa. Meillä ei siksi ole mitään syytä kieltää sen mahdollisuutta.

## II Moraalinen tunne

Susan Feaginin ratkaisu tragediaparadoksiin tarjoaa traagisesta mielihyvästä hienovaraisemman tilinteon, jonka on määrä selittää nautinnon ja arvon välinen yhteys<sup>19</sup>.

Maksaa vaivan harkita Feaginin todistelun yksityiskohtia, koska siinä dokumentit näyttävät rajautuvan varta vasten traagisen nautinnon ulkopuolelle.

Feagin erottaa kahdenlaiset reaktiot tragediaan. Vä-litön vaste kohdistuu kivuliaaseen aiheeseen ja on siten epämiellyttävä. Tietoisuutemme tästä sympaattisesta suo-rasta reaktiosta virittää meissä miellyttävän metavasteen: ”Huomaamme itsemme sellaisiksi ihmisiksi, jotka suhtau-tuvat kielteisesti konnuuteen, petokseen ja epäoikeuden-mukaisuuteen. Kuten oikein on, tämä löydös tai muis-tutus tuottaa tyydytystä.” Feaginin tilityksen pitäisi selittää yleisen havainnon, jonka mukaan arvostamme tragedioita merkityksellisempinä tai tärkeämpinä taideteoksina kuin komedioita, koska traaginen mielihyvä perustuu inhimil-liseen myötätuntoon eli tunteeseen, joka selittää moraa-lisen käyttäytymisen. Yhteys moraalitunteeseen irrottaa traagisen nautinnon tosielämän kärsimyksestä:

”Todellisessa elämässä ei ole mahdollista suhtautua ihmi-sellisen sympatian merkittävyyteen erillisenä ilmiönä, sillä tuo myötätunto riippuu, voisi jopa sanoa ”saa ravintonsa” inhimillisestä kurjuudesta [...] Taiteessa koetaan tunnetaan kuitenkin todellista myötätuntoa, vaikkei todellista kärsi-mystä ole ollutkaan, ja sen tähden sopiikin tuntee mielihy-vää sympaattisesta suhtautumisestamme taideteokseen, kun taas ei ole sopivaa tuntee mielihyvää sympaattisesta suhtau-tumisestamme todellisuuteen. Siinä myötätunnon hinta on liian korkea.”

Feagin jatkaa, että tällainen nauttiminen omista sympaat-tisista reaktioista tosielämään paljastaisi tiettyä ”omahyväi-syyttä, itsetyytyväisyyttä ja itseriittoisuutta” ei ainoastaan kohdattaessa välittömästi kärsimystä vaan myös ”silloin,

kun kohdataan pelkkä tapahtuman idea tai muisto”. Kärsimyksen todellisuuden tosiasia vie mahdollisuuden tyydyttyä omista sympaattisista tuntemuksista.

Mitä sympatioita tunnemmekaan tosiasiallista kärsimistä näyttävän dokumentin äärellä, ne riippuvat todellisen kärsimyksen olemassaolosta samaan tapaan kuin muistot. Sen vuoksi ne herättävät ilmeisiä eettisiä huolenaiheita siellä, missä tapahtumat tapahtuvat kameran edessä. Ne nostattavat esimerkiksi huolta siitä, missä määrin kamera ja kuvausryhmä puuttuvat tai eivät puutu tapahtumiin. Paul Watsoniin, jolle usein suodaan kunnia kattokärsäpödokumentin keksimisestä, on osunut moitteita kummastakin suunnasta. Häntä syytettiin Wilkinsin pariskunnan erosta, jota hän kuvasi uraa uurtaneessa BBC-sarjafilmissä *The Family* (1974). Haastattelussa, jonka hän antoi *Malcolm and Barbarasta* Channel Fourin *50 Greatest Documentaries* (2005) varten, Watson puhui vaikeudesta pysyä aloillaan, kun Malcolm räikkäsi Barbaraa. Feagin näyttää väittävän, että moraaliset pätkäilyt tällaisista filmeistä tekevät niistä epäsovivia tai mahdotomia nautittavaksemme.

Mielestäni Feagin perustelu ei kuitenkaan tue hänen päätelmäänsä. Ensinnäkin Feagin kuvaama metavaste vaikuttaa kaikin puolin mahdolliselta reaktiolta tosielämän tapahtumiin, joissa sen ei tarvitse sivuta itsykkäisyyttä tai olla moraalisesti epäsovivaa. Esimerkistä käy se, että kliinisen masennuksen yksi oire on piittaamattomuus toisten tunteista, niin että toipumista saattaa merkitä mielihyvä myötätunokokemuksesta. Toiseksi: jos hyvä mieli itsestä kykenevänä sympatiaan kielii omahyväisyydestä, merkitystä on asenteella itseä eikä sympatisoitavien todellisuutta kohtaan. Niinpä ei pitäisi tässääkään olla mitään eroa tosielämän ja taidetapausten välillä. Kolmanneksi: jos nautimme omasta sympatiamme, tämän ei pitäisi olla totta vain traagisissa yhteyksissä. Ihmismäistä myötätuntoa ei esiinny ainoastaan sääliessämme toisia heidän murheissaan, vaan silloinkin, kun iloitsemme heidän onnestaan. Feagin kuvaama metavaste ei siksi ole erityinen tragedialle eikä se voi selittää tragedian arvoa komedian vastakohtana. Lopulta: olettaen, että Feagin ei mieli torjua esityksiä menneestä kärsimyksestä vaan yksinomaan välittömät kohtaamiset<sup>20</sup>, teoria törmää toiseen ongelmaan: se näyttää ennustavan traagista mielihyvää reaktiona *mihin tabansa* dokumenttiin, joka herättää myötätuntonme. Mutta varmasti traaginen mielihyvä on muutakin kuin omista sympatioistamme nauttimista.

### III Tuskalliset totuudet

Perinteinen näkemys tragedian moraalisesta merkityksestä paikantaa sen luonnollisten sympatioittemme virittämisen sijasta siihen, että tragedia asettaa meidät vastatusten kivuliaitten totuuksien kanssa tavalla, joka sysii eettiseen pohdintaan. Ridley tiivistää tämän perinteisen yhteyden, jonka filosofit Platonista Nietzscheen ovat muodostaneet:

”Enemmän kuin mikään muu taidemuoto tragedia sitoutuu filosofian omaan perustavinta laatua olevaan ongelmaan: Kuinka pitäisi elää? Kuvaamalla maailmoja, joissa asiat menevät pieleen – joissa sattuma ja välttämättömyys häärivät etualalla muovaten usein tuhoisin tavoin ihmisten elämää – tragedia näyttää meille kohtia maailmasta, joka on todellisuudessa oma maailmamme, jossa meidän täytyy elää parhaamme mukaan [...] Tällaisessa yhteydessä kysymyksen elämisen tavasta kertyy soveliaista kiireellisyyttä ja mutkikkautta.”<sup>21</sup>

Vaikka Ridley liittyy tragediaan moraalisen tärkeyden, hän ei ajattele tärkeyden kääntyvän mielihyväksi. Jotkut ovat päinvastoin todistelleet, että tragediasta nauttimisemme on nimenomaan nauttimista vasten kivuliaita totuuksia ”omasta osastamme” ja ”inhimillisen kärsimyksen luonteesta ja syistä”<sup>22</sup>. Voidaan järkevästi kysyä, miksi meidän pitäisi nauttia kohdatessamme tuskallisia totuuksia, joita tapaamme painaa pois arkielämästämme. Schier vastaa, että koska tieto ihmisen osasta on itsessään arvokas ja siten haluttava, nautimme sen hankkimisesta. Omasta elämästämme selitämme kipeän totuuden pois; tragedia tyydyttää perustarpeen olla sen kanssa kasvokkain.

Äkkiseltään vaikuttaisi, että dokumentit soveltuvat täydellisesti tyydyttämään samaa tarvetta. Ne tuovat usein eteemme tuskaisia totuuksia inhimillisestä kärsimyksestä: ajatellaanpa vain kaikkia sota-, tauti- ja sen sellaisia dokumentteja. Toisin kuin kauhuelokuvat, vuoristorata-ajelut ja muut tilanteet, joissa me näymme nauttivan kielteisistä tunteista, dokumentit tarjoavat tilaisuuden sen kaltaiseen tietoon, joka yhdistetään tragediaan. On silti perusteita kieltää dokumenttien kyky suoda sopivan *lajin* kohtaaminen vihlovien tosiasioitten kanssa.

Joku voisi ajatella, että dokumentit eivät todennäköisesti paneudu sellaisiin painaviin aiheisiin, joita Ridley kuvaa. *Malcolm and Barbara* ei ehkä vaikuta meistä yhtä syvälliseltä kuin *Antigonen* ja *Hamletin* tapaiset tragediat. Toisaalta se kumminkin keskittyy kysymään, miten tulisi käsitellä kamalia, oman hallinnan ulottumattomissa olevia tapahtumia, kuten rakastettua runtelevan sairauden vaikutuksia. Vastaavasti *Startup.comissa* (2001), joka jäljittää kahden ystävyksen suhdetta heidän nettifirmansa nousussa ja tuhossa, toinen henkilö joutuu valitsemaan, erottaako toisen vai antaako yrityksen kaatua. Vaikkei tämä olekaan päätös elämän ja kuoleman välillä, se heijastelee monen ihmisen kohtaamia hankalia ratkaisuja parisuhteen ja uran välillä.

Kenties nämä esimerkit tuntuvat liian maallisilta kilpailukseen kreikkalaisten tai shakespearealaisten tragedioitten ”elämää suurempien” henkilöitten ja ristiriitojen kanssa. Mutta jos kiellämme, että tavalliset ihmiset tavallisine ongelmineen voivat tarjota aineksia tragediaan, joudumme myös kieltämään sellaiset ”modernit tragediat” kuin Ibsenin *Kummittelijat* tai Millerin *Kauppamatkustajan kuoleman*<sup>23</sup>. Vaikka olikin joskus muodikasta esittää, että tragedia ei sovi yhteen tällaisten näytelmien nykyaikaisen kielen ja katsomuksen kanssa, tällainen äärikanta on epäuskottava<sup>24</sup>. Dokumenttifilmit ovat monesti joukkoviestittäviä kantaottavia teoksia, mutta tä-

### Entweder-Oder

30-vuotias Krystian Bala julkaisi 2003 Puolassa romaanin *Amok*. Teoksessa kuvatut raat väkivallanteot aiheuttivat paitsi yleistä kalaballikkia myös poliisitutkintoja. Vuosien vihjausten, selvitysten, vetoomusten ja syytösten jälkeen Bala tuomittiin syyskuussa 2007 neljännesvuosisadaksi vankeuteen murhasta. Kirjantekijä yhdistettiin 2000 Oder-joesta naarattuun kidutettuun mieheen. Bala on Wrocławin yliopiston kasvatteja, filosofi.

Teksti: Jukka Mikkonen & Jarkko S. Tuusvuori

mänkään tosiasian ei pitäisi vähentää niiden mahdollisia moraalisia seurauksia. Jos me ajattelemmekin tragedian korkeataiteeksi, sekä klassiset että Shakespearen tragediat olivat alkuaan kansanomaisia viihdykkeitä<sup>25</sup>. Siksi ei ole mitään syytä kiistää, että dokumentit voivat usuttaa pohdiskelemaan perustavia kysymyksiä. Kiinnostava kysymys, joka nousee mille tahansa tragedialle, kuuluu: miksi vaivalloisten eettisten valintojen kohtaamisen pitäisi olla nautinnollista.

Toisenlaista huolta kannetaan dokumentin aiheen sijaan sen käsittelytavasta. Jotka painottavat tragedian tiedollista panosta, keskittyvät yleensä senkaltaisesta kokemuksesta saadun tiedon erityiseen lajiin. ”Huomiomme vangitsee yksilöllinen ja yksikölinen murhe. Meitä kiinnostaa, millaista on yksittäisille, erityisille ihmisille kohdata elämän tarjoilema epäonni.”<sup>26</sup> Fiktioon yhdistetään usein kyky välittää, ”millaista on”. Esimerkiksi Peter Lamarquen mukaan tositahtumiin pohjautuvassa tragediassakin sisältö ”fktiivistyy”, sikäli kuin näytelmä ”kutsuu kuvitelmalliseen pikemmin kuin uskomusperustaiseen osallistumiseen [...] [ja] rohkaisee osanottoon, ei huolehtimaan yhtäpitävyydestä tosiasiajn kanssa”<sup>27</sup>. Samaan tapaan Schier sanoo, että tragedia ”antaa meille mielikuvitetun tajun siitä, mitä on tuntea, nähdä ja elää tietyllä tavalla. Mikään pelkkä ulkonainen havainto murheesta ei saattaisi suoda meille niin vahvaa tuntua murheen subjektiivisesta todellisuudesta.”<sup>28</sup> Dokumenteissa huolehditaan tosiasioista, ja mukaan menemisemme valkokankaalla tai televisioruudussa näkyviin henkilöihin varaa uskomuksiin siitä, mitä he ovat kestäneet. Jos dokumentit tarjoavat ”pelkän havainnon murheesta”, ne eivät kenties sido meitä mielikuvituksellisesti oikealla tavalla traagiseen mielihyvään.

On kuitenkin olemassa dokumentteja, jotka tarjoavat näkymän onnettomuuksien henkilökohtaiseen kokemiseen esittämällä paljastavia muotokuvia yksilöistä, jotka käsittelevät kivuliaita tapahtumia ja valintoja. *Capturing the Friedmans*issa (2003), joka kertoo hajoavan Friedmanin perheen tarinan sen jälkeen, kun isä ja yksi pojista oli pidätetty syytettynä nuorten poikien seksuaalisesta hyväksikäytöstä, vakuuttavinta filmiainesta karttuu

yhden pojista kuvatessa kokemustaan oman perheensä luhistumisesta. On vaikea kuvitella intiimimpää kuvaa perheen kärsimyksestä. Tällaiset dokumentit kannattelevat myös vakuuttavasti kuvitelmallista osallistumista. Jonkin todeksi uskomisemme tosiasia ei estä meitä myös kuvittelemasta sitä; esimerkiksi elävästi kirjoitetut kertomukset historiallisista tapahtumista saattavat syyä kirjaimelliseen mielikuvitteluun<sup>29</sup>. Dokumenttifilmien ja muun visuaalimedien tapauksessa me kuvittelemme luullakseni näkevämme tapahtumien tapahtuvan niitä katsoessamme, niin että emotionaalinen osanottomme vahvistuu. Koska dokumenttien katselu ei ole sama asia kuin itse tapahtumien todistaminen, tällaiselle kuvitelmalliselle antaumukselle jää tilaa.

Jos traaginen mielihyvä kumpuaa arvokkaan näkökannan hankkimisesta henkilökohtaiseen onnettomuuteen, meidän pitäisi tällöin olla yhtä mieltä siitä, että jotkin dokumentit kelpaavat tämän nautinnon lähteiksi. Itse en kuitenkaan ole vakuuttunut siitä, että riittää, kunhan tyydytetään tarpeemme tällaiseen tietoon. Vaikka lisäämme esteettisen etäisyyden edellytyksen, mielipahan poissaolosta ei välttämättä seuraa myönteistä mielihyvää, kun se kerran sopii yhteen kohenneen dokumenttitoletanssin kanssa arvokkaan tiedon hankkimiseksi. Emme tahdo päätellä, että *mikä hyvänsä* dokumentti – tai todellakin mikä ikinä – joka suo arvokasta oivallusta ihmisen osasta, tuottaa traagista nautintoa. Tarvitsemme näin jonkinlaisen tavan kaventaa traagisen mielihyvän alaa.

### IV Taiteilijuus

Keskustelusta on tähän saakka puuttunut yksi osatekijä, taiteilijuuden rooli. Humeen kuuluisan, jos kohta hämärän väittämän mukaan traagisen taideteoksen kaunopuheisuus tai kauneus juuri kääntävät ”[epämiellyttävien] passioiden koko impulssin nautinnoksi”<sup>30</sup>. Jo Aristoteles yhdisti samat asiat sanoessaan tragedian olevan yhden lajin *mimesistä*. Tragediaparadoksikeskustelussa usein lainatussa kohdassa *Runousoppiaan* Aristoteles toteaa: ”Tuntemme näet suurta nautintoa katsellessamme hyvin tarkkoja kuvia sellaisista asioista, joiden näkeminen todellisuudessa on epämiellyttävää, kuten vastenmieliset pedot tai ruumiit.”<sup>31</sup> Mielihyvä juontuu tässä taiteilijan taidosta, ja se on yleistä mielihyvää, jota tarjoavat kaikki esittävän taiteen muodot<sup>32</sup>.

Dokumentit voivat taatusti tuottaa tällaista nautintoa. Esimerkiksi näkyvät muuttavista linnuista *Winged Migration*issa (2003) [*Le peuple migrateur*, 2001] ovat kuvallisesti typeryttäviä, suoranaisen kauniita tavalla, joka ylittää pään yli lentävien todellisten lintujen esteettiset laatupiirteet. Dokumentaristit eivät vain anna kameroiden surrata ja näytä sitten tuloksia; he valikoivat suunnitellissaan, filmatessaan ja leikatessaan, niin että taiteelliselle taidolle jää viljalti tilaisuuksia. Tragediasta





Samppa Törmälehto: *Kaukajärvi* (2005)

saamamme mielihyvä ei kuitenkaan samastu parhaiten tällaiseen yleiseen esteettiseen mielihyvään; sen täytyy yhdistyä kausaalisesti kiinnittynyt kokemukseen kielteisistä tunteista.

Kun Schier perustelee taiteen elämää suurempaa kykyä synnyttää erityistä traagista nautintoa, hän väittää, että murhe saa väkevemmän ilmaisunsa taiteessa kuin tavanomaisissa yhteyksissä. Arvostamme *Guernicaa* osittain siksi, että Picasso pystyy ilmaisemaan verilöylyn tragedian; maalauksen katsojissa aiheuttamat sääli ja kauhu todistavat taiteilijan taidosta. Samaan tapaan traagikon ”hahmot puhuvat ja toimivat paljon paljastavammin kuin suuronnettomuuksien todelliset uhrin”<sup>33</sup>. Taiteilija luo juonen ja henkilöhahmot niin, että syntyy kielteisiä tunteita, ja kun tunnistamme taiteilijan taidon tässä, tunnistamisemme on osa tragediasta nauttimistamme. Kun kerran dokumentit näyttävät (vakiotapauksessa) todellisia

uhreja reagoimassa tilanteisiin käsikirjoittamattomalla tavalla, tällainen nautinto saattaa jäädä kokematta.

Niin paljon kuin kaunopuheinen dialogi saattaakin lujittaa mielihyvääme tragediasta, se ei kuitenkaan ole nautinnon perustava ominaisuus. Traaginen mielihyvä voi olla mahdollista, vaikka tragedia ei olisi järin kaunopuheinen. Jokainen traagikko ei ole Sofokles tai Shakespeare. Ibsenin tai Millerin henkilöitten arkinen puhetapa ei ole riittävä peruste heidän kappaleittensa karkottamiseksi traagikoiden lajityypistä. Aristoteleen näkemys olikin, että parhaissa tragedioissa säälin ja pelon kumpuaa yksinomaan juonesta ohii ilmaisevien puheitten ja näkyjen. Koruton ilmaisu on joskus tehokkainta ja hyvä dokumenttielokuvaantekijä tietää, kuinka vangita painokkaat hetket.

”Dokumentaristi ei luo hahmoja tai kirjoita vuorosanoja, mutta tämä tosiasia ei suinkaan estä taiteellista aineksen

muokkaamista tiettyjen tunnevasteitten houkuttelemiseksi esille. *Capturing the Friedmansin* ohjaa Andrew Jarekia esimerkiksi arvosteltiin hänen tasapuolisuudestaan, kun hän esitti hyväksikäyttöjutun molempien osapuolten kannat jättäen pois todisteet siitä, että Friedmanit olivat todennäköisesti syyttömiä. Kun näistä poisjättämisistä kysyttiin, filmin tuotantoon osallistunut ja sen leikannut Richard Hankin vastasi: Yritämme rakentaa elokuvaa siten kuin draamafilmejäkin rakennetaan. Emme luultavastikaan ajatelleet, että no, tämä nyt on dokumentti ja niinpä sen täytyy seurata rakennetta, joka perustuu historialliseen tietoon ja asettaa sen toisten vastaavien tapausten yhteyteen. Me nyt vain tiesimme, että tämä oli elokuva perheestä. Se ei ollut elokuva ilmiöstä. Eikä se ollut elokuva jostain Yhdysvaltain historian ajanjaksosta. Se oli filmi eräästä perheestä.<sup>34</sup>

Luodakseen draamaa hajoavasta perheestä, viritelläkseen tiettyä yleisösuhtautumista filmintekijät valitsivat ja järjestelivät aineistoaan tietyin tavoin.

Oletetaan siis, että meillä on ekspressiivinen dokumenttifilmi, joka tarjoaa intiimiä tietoa eettisesti merkittävistä mutta ilkeästi sattuvista totuuksista ihmisen osasta näin herättäen kielteisiä tuntemuksia, ja kaikki tämä sen ansiosta, että elokuvantekijä valikoi ja jäsentelee materiaaliaan. Me nautimme sekä arvokkaasta oivalluksesta että sen mahdollistavasta taiteellisesta saavutuksesta. Riittääkö tämä traagiseen nautintoon? Tähän vastaaminen vaatii päätöstä paradoksin soveliaasta laajuudesta. Tähän saakka kuvatun traagisen mielihyvän osatekijät näyttävät soveltuvan monenlaisiin taidemuotoihin. Esimerkiksi Schierin tilinteon on määrä luontua Goyan etsauksiin, Kafkan kertomuksiin ja Shakespearen tragedioihin; Feaginin tragediamäärittelmä on yhtä avara. Epäilen näin laajojen tragedianautintokäsitysten selitysvoimaa. Alex Neillin tapaan arvelen, että ”ei ole olemassa mitään yhtä selitystä, jonka voisi antaa tragedian, musiikin, maalausten tai muiden kirjoittamien kielteisten affektiivisten reaktioittemme lähteistä ja syistä”<sup>35</sup>. Jos meitä kiinnostaa tragediaa saatava mielihyvä, meidän on perehdyttävä tuon lajityypin piirteisiin.

## V Kerronnallinen päätös

Tragedian avainosasta traagiseen nautintoon yhdistetään usein – esimerkiksi maalaus- ja säveltaiteista puuttuva – juoni ja eritoten sen tarjoama tunne päättymisestä. Kukaan ei ehkä pane niin paljon painoa juonelle kuin Aristoteles, joka sanoi, että tragedian kauneus kiertyy sen täyteläisyyteen ja itseriittoisuuteen. Vaikka Aristoteleen vähäpuheisuus katharsiksesta, jossa tunnistetaan tragedialle ominainen mielihyvä, tekee tulkinnasta työlästä, vallitsee yksituumaisuus sen yhdistymisestä juonen päätökseen. Nehamas samastaa epätyypillisesti nämä kaksi asiaa: hän määrittelee katharsiksen traagisen juonen ”päättämiseksi”, *denouementiksi*, ”ratkaisuksi”<sup>36</sup>.

Tavallisemmin väitetään, että juonen loppuratkaisu synnyttää yleisössä miellyttävän säälin ja pelon kathar-

siksen: eräänlaisen nautinnollisen huojennuksen, vapauduksen tai kirkastuksen kielteisille tunteille, samalla kun kerronnan kaari sulkeutuu<sup>37</sup>. ”Koska se esittää tarinan, joka on itsessään täydellinen, niin etteivät sitä keskeytä joutavien jokapäiväissattumien ajelehdinta ja hypähtely, draama suo lisänautintoa päättymisen tunteesta, sen tunnistamisesta, että jokin on rakenteistettu hyvin muotoiluksi kokonaisuudeksi”<sup>38</sup>.

Tällainen mielihyvä riippuu tragedian eettisestä tai tiedollisesta panoksesta. Juonen yhtenäinen rakenne asettaa tapahtumat oikeille paikoilleen syitten ja seurausten virrassa ajaen sopiviin tunnereaktioihin näiden kohteitten mukaisesti – Aristoteleen moraalikasvatukselle olennaisten emootioiden kirkastukseen ja harjoittamiseen.<sup>39</sup> Siinä määrin kuin tunnistamme, että henkilöhahmon kohtalo voisi olla omamme, tajuamme universaalien totuuden, joka kätkeytyy tarinan yksityiskohtiin.

Koska dokumentti ottaa aiheikseen todellisia henkilöitä, joiden elämä alkaa ja loppuu filmin ulkopuolella, ja koska se väijäämättä taltioi tosielämän ulkonaisia asioita, voisi esittää, että dokumentti ei ikinä saavuta kuvitteellisten tragedioitten päättävyyttä. Tämä voi päteä joistakin dokumenteista, jotka antavat ”siivun elämästä”. Esimerkiksi kahden lukiolaisen yrityksestä paeta kaupunkikeskustasta koripallostipendien turvin kertovan *Hoop Dreams*in (1994) lopussa katsojat jätetään ihmettelemään, mitä Arthurille ja Williamille mahtoi tapahtua heidän päästyään yliopistoon. Mutta dokumentti voidaan rakentaa niinkin, että se suo vahvemman tunnun päättymisestä ja selkeytyksestä. Mielestäni näin käy *Startup.com*issa. Tämä filmi on enemmän sanomisen väärti.

*Startup.com* kartoittaa pitkäaikaisten kaverusten Kaliel Tuzmanin ja Tom Hermanin perustaman GovWorks-verkkoyrityksen nousemisen ja tuhoutumisen. Elokuva muodostuu pelkistä dokumenttikuvauksista, joita ryydittävät ajoittaiset tekstit päivämääristä ja firman henkilökunnan määrästä: kahdeksan työntekijää perustamisaikaan toukokuussa 1999, elokuussa 30, lokakuussa 70 ja puoli vuotta myöhemmin 233. Ensimmäisissä pätkissä Tuzman siivoo pöytänsä vanhalla työpaikallaan. Muutamaa kuukautta myöhemmin hän istuu pyöreän pöydän keskustelussa presidentti Clintonin kanssa puimassa internetin osaa demokratiassa. Näistä meteoriittikorkeuksista tapahtumain kulun suunta kääntyy huonompaan: joku varastaa GovWorksilta arkaluontoista teknologista tietoutta; päivää ennen julkistamistilaisuutta havaitaan vakavia ohjelmisto-ongelmia; kilpailija syrjäyttää firman sen itse luomilta markkinoilta. Nämä tapahtumat eivät kuitenkaan ole elokuvan polttopisteessä. Bisneksen nousu ja tuho tarjoutuvat ennemminkin taustaksi inhimilliselle draamalle: henkilökohtaisen epäonnistumisen tuntu, kuolinkellot ihmisuhteille ja etenkin tapahtumat, jotka huipentuvat Tuzmanin ja Hermanin ystävyysruunaan rikkoutumiseen, kun Tuzman päättää, että yrityksen pelastuminen edellyttää Hermanin erottamista.

Vaikka elokuva on valmistettu aidoista dokumentaarisista tallenteista, se ei yritä esittää kaikkea, mikä tapahtui tiettyinä aikana useille ihmisille, kuten Aristoteles sanoo,

että historian on runoudesta poiketen tehtävä. *Startup.comissa* yhtenäinen, itseriittoinen juoni luodaan leikkaamalla. Jehane Noujaim, Tuzmanin ystävä ja huonetoveri ja elokuvantekijä Chris Hegedus kokosivat reilun vuoden aikana yli 400 tuntia elävää kuvaa. He olisivat voineet päätyä lukuisiin eri vaihtoehtoihin. Tuottaja D. A. Pennebakerin kanssa he valmistivat elokuvasta enemmän kuin 25 leikkausta, ennen kuin päätyivät 90-minuuttiseen, joka julkaistiin toukokuussa 2001. Vaikka dokumentti seuraakin erään internet-yhtiön epäonnistumista, epäonnistumisen syyt mainitaan vain, mikäli ne vaikuttavat päähahmoihin henkilökohtaisesti. Elokuvantekijät halusivat selvästi kertoa tietynlaisen tarinan, joka ei ole ensisijaisesti tarina maata mullistaneesta teknologiasta tai nettibisneksen kariutumisesta:

”Perimmältään”, Hegedus ehdottaa, ”tämä on klasinen tarina ystävytydestä ja kunnianhimoista ja lojaaluudesta.” Pennebaker lisää: ”Filmi on laadultaan melkein päätäntävenäläinen, ovathan sen henkilöt ehdottomasti luonteittensa kahlehtimia. Alussa he luuleva voivansa edetä minne vain, ja silti he päätyvät tismalleen sinne, minne heidän sisäiset yllykkeensä heitä johtivat. Tämä on todella tapaus luonteesta kohtalona.”<sup>40</sup>

Pennebakerin lausunto kohtalokkaasta luonteesta on hätkähdyttävän aristoteelinen. *Startup.comin* tekijät näkivät taiteellista lupausta väijäämättömien kielteisten seuraamusten todennäköisyydessä. Pennebaker sanoo: ”Ennustin, että jos seuraamme näitä kahta kaveria, he eroaisivat ennen kuin yhtiö löisi läpi. Meillä olisi käsissämme todellinen inhimillinen draama, joka tutkisi heidän keskinäistä lojaaliuttaan.”<sup>41</sup> Huomaamme viimein kokevamme myötätuntoa sekä Tuzmania että Hermania kohtaan<sup>42</sup> ja tunnistavamme, kuinka helposti *mikä tahansa* hyvä ystävyys voi tuhoutua liike-elämän paineissa, mikä on juuri hyvän tragedian tuottaman oivalluksen kaltaista näkemystä. Sitä paitsi filmistä nauttimisemme riippuu näiden kielteisten tunteitten viriämisestä.

Joku voisi huomauttaa, että tosielämän tapahtumat avustivat päättymismahdollisuudessa: elokuva ei olisi ollut läheskään niin hyvä kuin se on, jos Tuzman ja Herman olisivat menestyneet yrityksensä kanssa ja jos heidän ystävyytensä polku olisi edennyt tasaisesti. Filmitekijöiden osuutta ei kuitenkaan pidä aliarvioida. Osoittautuihan esimerkiksi, että Tuzman ja Herman perustivat uuden firman pian kuvausten päätyttyä. Koska ”kelle hyvänsä rainan nähneelle oli perin uskomatonta”, että he palaisivat yrittämään yhdessä, tämä fakta alleviivaa dokumentin saavuttamaa päättymisen tuntua, joka on tulosta leikkaamisesta eikä esiinny tosielämässä<sup>43</sup>. Tästä syystä Tuzman ja Herman arvioivat, että elokuva ”uhrasi realismin hyvän tarinan kertomisen hyväksi”<sup>44</sup>. *Startup.comin* kertoma tarina on totta, vaikka, kuten kaikissa kertomuksissa, kerrontatapa on tekijöiden tekoa. Heidän luovuutensa seurauksena *Startup.comin* juoni tavoittaa sellaisen päättymisen lajin, joka vaikuttaa välttämättömältä traagiselle nautinnolle.

Joku, joka haluaisi kiistää tämän päätelmän, saattaisi tietenkin inttää, että mitä hyvänsä mielihyvää saam-

mekaan *Startup.comista*, se ei ole varsinaista traagista mielihyvää. Vastalauseen voima on kuitenkin kyseenalainen. Myönnän, ettei oma nautintoni *Startup.comista* ole sama kuin nautintoni *Hamletista*, mutta eroaapa toisaalta nautintoni *Hamletista* nautinnostani *Antigonesta* ja *Kauppamatkustajan kuolemasta*, samoin kuin mielihyväni muuntuu saman näytelmän eri esityksissä. Nautin mestariteoksista eri tavalla kuin vähemmän vaikuttavista töistä; minkään sanomastani ei pitäisi vihjata, että *Startup.com* on yhtä suurenmoinen taideteos kuin *Hamlet*. Keskustellessamme traagisesta mielihyvästä puhumme välttämättä yhdestä kokemustyyppistä. Kun kerran tapausten kirjo voidaan määritellä ja on määritelty laajalti vaihtelevin tavoin mistä tahansa kielteisten tunteitten nauttimisesta (aiheuttavatpa niitä tragediat tai dokumentit, kauhufilmit tai riippuliito) erityisiin kokemuksiin tragedioiden juonista, emme pääse kovin pitkälle vertaamalla näiden kokemusten introspektiivisiä laatupiirteitä.

Kun sen sijaan käännyimme näiden kokemusten syitten puoleen – erikoisesti tietynlaisten aiheitten kerrottavuuteen – voimme päätellä varmemmin. Kaikki ne, jotka tunnustavat traagisen nautinnon, hyväksyisivät otaksuttavasti, että tragedia-lajityypin teokset aiheuttavat sellaista kokemusta. Jos edes jotkin dokumentit jakavat tärkeitä ominaisuuksia malliesimerkillisten murhenäytelmien kanssa, piirteitä, joita voimme perustellusti pitää kausaalisesti relevantteina traagisen mielihyvän tuottamisessa, meidän tulisi päätellä, että nämä dokumentit voivat aiheuttaa tuon kokemuksen ja meidän tulisi hylätä yleinen miellelyhtymä nautinnon ja fiktiivisyyden välillä. Samaan aikaan meidän pitäisi myöntää, että dokumentit, joilta nuo ominaisuudet uupuvat, ovat vähemmän omiaan tuottamaan traagista mielihyvää, ja että tästä johtuen kokemus rajoittuu todennäköisesti taideteoksiin, joilla on tiettyjä temaattisia ja narratiivisia piirteitä. Traagisen nautinnon ala on näin sekä laajempi että suppeampi kuin usein oletetaan<sup>45</sup>.

(alun perin *The Pleasures of Documentary Tragedy*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47, No. 2, 2007, 184–198)

*Suomentanut Jarkko S. Tuusvuori*

## Viitteet & kirjallisuus

1. Aristoteles, *Runousoppi* 1453b10. Suom. Paavo Hohti. *Teokset IX*. Gaudeamus, Helsinki 1997.
2. Hume, Of Tragedy. Teoksessa *Essays. Moral, Political, and Literary*. Toim. E. F. Miller. Liberty, Indianapolis 1987, 216; Tragediasta. Suom. Kimmo Jylhä. *Esseitä*. Vastapaino, Tampere, 2006, 137–147.
3. Sama 217. Suom. sama, 137.
4. Tunnetilojen puhdistuminen eli *katharsis* on Aristoteleen teorian kiistellyimpiä osia; ks. Aristoteles, *Runousoppi* 1449b26–28. – Suom. huom.
5. Vastedes en piittaa tästä varauksesta.
6. Levinson, Emotion in Respose to Art. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Toim. E. Craig. Routledge, London 1998, § 5.
7. Esimerkiksi kontrolliteorian mukaan kielteiset tunteet voivat kaikissa tuollaisissa yhteyksissä olla nautittavia niin kauan kuin hallitsemme tilannetta. Ks. Marcia Eaton, A Strange Kind of Sadness, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41 (1982), 51–63; John Morreall, Enjoying Negative Emotions in Fiction, *Philosophy and Literature*, Vol. 9 (1985), 95–102. Sekä Eaton että Morreall tarkastelevat myös taidellisia osatekijöitä, jotka rakentavat nautintoamme paradigmaattisista tragedioista, mutta he eivät pidä näitä olennaisina paradoksin ruotimisessa.
8. Ks. eri dokumenttimuodoista Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 2001, 99–138.
9. Kiitos Peter Lamarquelle tämä erottelun painottamisesta.
10. Ks. näennäistunteista Kendall Walton, Fearing Fictions, *Journal of Philosophy*, Vol. 75, 1978, 5–27; *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.
11. Ks. tästä näennäistunnekesityksestä Stacie Friend, Real People in Unreal Contexts or Is There a Spy Among Us? Teoksessa *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-Existence*. CSLI, Stanford 2000, 183–203.
12. Flint Schier korostaa motivaation merkitystä artikkelissaan The Claims of Tragedy, *Philosophical Papers*, Vol. 18, 1989, 7–26.
13. Tämä tuottaa ongelmia myös kannalle, jonka mukaan kielteiset tunteet eivät ole itsessään piinallisia, mistä ks. Walton, *Mimesis*, 255–259; Alex Neill, On a Paradox of the Heart, *Philosophical Studies*, Vol. 65, 1992, 53–65.
14. Hume, Of Tragedy, 223–24. Tragediasta, 145–146.
15. Bullough, Psychical Distance. Teoksessa *The Philosophy of Art*. Toim. A. Neill & A. Ridley. McGraw-Hill, New York 1995, 301.
16. Tästä silkasta fenomenologisesta väitteestä ei saa johtaa mitään kannanottoa kiistelyyn valokuvien kirjaimellisesta läpinäkyvyydestä.
17. Aaron Ridley, Tragedy. Teoksessa *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press, Oxford 2003, 413. Kantaa on puolustanut aiemmin Malcolm Budd, *Values of Art*. Penguin, London 1995.
18. Hammaslääkäririnnastuksesta ks. James Shelley, Imagining the Truth. An Account of Tragic Pleasure. Teoksessa *Imagination, Philosophy, and the Arts*. Toim. M. Kieran & D. M. Lopes. Routledge, London 2003, 180.
19. Feagin, The Pleasures of Tragedy, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 20, 1983, 95–104. Viittaukset tekstissä sivuille 98–99 & 102–103.
20. Jinhee Choi ehdotti tätä kommentoidessaan käsillä olevan artikkelin aiempaa versiota.
21. Ridley, Tragedy, 408.
22. Schier, The Claims of Tragedy, 23. Muista ehdotuksista, joissa sidotaan traaginen mielihyvä tuskallisten totuuksien kohtaamiseen, ks. Shelley, Imagining the Truth & Oliver Conolly, Pleasure and Pain in Literature, *Philosophy and Literature*, Vol. 29, 2005, 305–320.
23. Kiitos Alun Davidille tällaisten tapausten painoarvon tähdentämisestä.
24. Ks. esim. John Gassner, The Possibilities and Perils of Modern Tragedy, *Tulane Drama Review*, Vol. 1, 1957, 3–14.
25. Klassisen tragedian kansanyleisöstä ks. Alexander Nehamas, Plato and the Mass Media, *Monist*, Vol. 71, 1988, 214–231.
26. Schier, The Claims of Tragedy, 23.
27. Lamarque, Tragedy and Moral Value. Teoksessa *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Toim. P. Lamarque & S. H. Olsen. Blackwell, Malden 2004, 278.
28. Schier, Tragedy and the Community of Sentiment. Teoksessa *Philosophy and Fiction. Essays in Literary Aesthetics*. Aberdeen University Press, Aberdeen 1983, 84.
29. Yleisemmistä syistä ajatella, että uskomus ja mielikuviutus eivät sulje ulos toinen toistaan, ks. Shaun Nichols, Imagining and Believing. The Promise of a Single Code, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, 2004, 129–39.
30. Hume, Of Tragedy, 220. ”Tragediasta”, 141.
31. *Runousoppi* 1448b9–12.
32. Aristoteles-lainauksen merkityksestä ks. Jonathan Lear, Katharsis. Teoksessa *Essays on Aristotle’s Poetics*. Toim. A. O. Rorty. Princeton University Press, Princeton 1992, 322.
33. Schier, Tragedy and the Community of Sentiment, 24.
34. Sit. Harvey Silverglate & Carl Takei, Mistrial. The *Capturing the Friedmans* DVD Sheds New Light on the Case, *Slate*, 27. helmikuuta 2004; <http://www.slate.com/id/2096296/>.
35. Alex Neill, Hume’s ”Singular Phaenomenon”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, 1999, 124.
36. Nehamas, Pity and Fear in the *Rhetoric* and in the *Poetics*. Teoksessa *Essays on Aristotle’s Poetics*, 307.
37. Ks. Lear & Shelley sekä Martha Nussbaum, Tragedy and Self-Sufficiency. Plato and Aristotle on Fear and Pity. Teoksessa *Essays on Aristotle’s Poetics*, 261–290.
38. Amélie Oksenberg Rorty, The Psychology of Aristotelian Tragedy. Teoksessa *Essays on Aristotle’s Poetics*, 16.
39. Sama vaikutus saavutetaan myös tietyillä ei-dramaattisen kirjallisuuden muodoilla, kuten romaaneilla ja novelleilla.
40. Näin todettiin Film Forumin lehdistötiedotteessa *Startup.comista*; <http://www.filmforum.org/archivedfilms/startuppress.html>.
41. Sama.
42. Kaikki eivät tietenkään myötäelä Tuzmanin ja Hermanin kanssa. Mutta oletan, että samaa vaihtelua voi esiintyä myös kuvitteellisten tragedioiden kohdalla.
43. Ks. John Schwartz, The Internet Bubble Bursts on the Screen. *New York Times*, 30. huhtikuuta 2001.
44. Sama.
45. Tämä artikkeli on hyötynyt yleisökommenteista Yhdysvaltalaisen estetiikan seuran lokakuussa 2002 Miamiassa pidetyn vuosikokouksen yhteydessä järjestetyssä tragediaistunnonssa, samoin Birkbeckin filosofisena opintoviikonloppuna Windsorin Cumberland Lodgessa marraskuussa 2006. Erityiskiitokset Jinhee Choille Miamiin kommentista sekä Peter Lamarquelle avuliaista kommentista aiempaan luonnokseen.