

# **INTERSUBJEKTIIVISUUS SEKÄ MUUT ELOKUVANTEON SOSIAALISET PROSESSIT**

Siiri Halko

Opinnäytetyö

2020

Elokuvaohjaus,  
Elokuva- ja lavastustaiteen laitos,  
Aalto Yliopisto

# Sisällys

## 1. Johdanto

## 2. Ohjaamisen demystifioiminen

2.1 *Olen ollut täällä ennenkin*

2.2 *Kuka ne elokuvat oikeasti tekee?*

2.3 *Suomalainen peruskoulu ja sosiaalisuus*

2.4 *Subjektiiiviset kokemukset*

## 3. Sosiaalisuuden lyhyt historia

3.1 *Aivojen lepotilaverkosto*

3.2 *Sosiaalisten aivojen hypoteesi*

3.3 *Mielen teoria ja mentalisaatio*

3.4 *Empatia*

3.5 *Empatia ja elokuva*

3.6 *Käsitteellinen minuus*

## 4. Takaisin elokuvaan

4.1 *Sosiaalinen älykkyys*

## 5. Yhteenveto

## 6. Loppusanat

## 1. JOHDANTO

Käsittelen kandidityössäni elokuvaohjaajan sosiaalisia prosesseja ja niiden merkitystä ohjaajan työssä. Lähestyn ohjaajan työnkuvaa kaksijaotteisesti: (1) *ohjaajan on tehtävä elokuvan taiteellinen suunnitelma*, (2) *ohjaajan on kommunikoitava tämä suunnitelma toteuttavalle työryhmälle*. Tutkin sosiaalisuuden roolia molemmissa työvaiheissa: miten kommunikatiivinen työnkuva toteutuu, mitkä prosessit mahdollistavat subjektiivisten kokemusten jakamisen (*shared representations, jaettu representaatio; intersubjektiivisuus*) sekä minkälaista ajattelua ohjaajan työnkuva vaatii. Opinnäytetyö nojaa Dunbarin tutkimuksiin ihmisen sosiaalisuudesta. Dunbarin *sosiaalisten aivojen hypoteesi* (1998) on sosiaalisten neurotieteiden ydintutkimuksia, sillä se ehdottaa ylivoimaisuutemme verrattuna muihin eläimiin johtuvan sosiaalisuudesta. Ihmisten aivojen etulohko on erityisen suuri suhteessa muuhun ruumiiseen ja juuri siellä sijaitsevat sosiaalisesta kognitiosta vastaavat osa-alueet (esim. Li ym., 2014.) Dunbar kollegoineen ovat purkaneet uskomuksia siitä, että sosiaalinen älykkyys olisi vain "loogista älykkyyttä yhdistettynä sosiaalisiin tilanteisiin" (Wechsler, 1958.) ja nykyään sosiaalisen ja loogisen tiedon käsittelyyn erikoistuneet osa-alueet kyetään erottelemaan toisistaan.

En itse ole neurotieteilijä, mutta olen saanut koko lapsuuteni seurata sivusta äitini tekemää aivotutkimusta, joten tähän tarttuminen tuntui helpolta: olihan minulla ihminen, jonka kanssa keskustella ja purkaa lukemani tutkimukset. Kaikki keräämäni materiaali on kirjoista, keskusteluista ja tutkimuksista, joita olen parhaani mukaan yrittänyt purkaa ja yhdistellä elokuvaohjaajan tekemään työhön. Koen sosiaalisen älykkyyden olevan ohjaajan tärkeimpiä työkaluja ja tuon tässä opinnäytetyössä esiin ne tutkimukset, jotka ovat johtaneet minut tähän päätelmään.

Tarkoitukseni ei ole ottaa kantaa ohjaajan taiteellisten suunnitelmien eriarvoisuuteen, vaan tehdä katsauksen prosesseihin, joita ohjaaja käy läpi *kyetäkseen* muodostamaan audiovisuaalisia kokonaisuuksia. Eli, en ole kiinnostunut siitä, *miten ohjataan* (metodeita, elokuvan eri muotoja), vaan siitä, *mitä ohjaaminen on* (eli mistä taidoista ohjaaminen koostuu ja mitä ohjaajassa tapahtuu, kun hän ohjaa). Ohjaajan työn perusluonteen sanallistaminen muodostui oppimisprosessini keskeiseksi teemaksi, sillä uskoin sen ymmärtämisen vapauttavan minut soveltamaan tietoa ja tekemään rohkeammin omia ratkaisuja.

## 2. OHJAAMISEN DEMYSTIFIOIMINEN

”Näyttelemine on empatian ele”, sanoo Natalie Portman verkkotyöpajansa houkuttelevassa trailerissa ja hymyilee määrätietoisesti kameralle. Ohjaaja Ron Howard puolestaan kehuu samaisella sivulla yhtä tiettyä kuvakulmaa sanomalla ”tämä on 50/50 ja se on hyvä, *uhmakas* kuvakulma.” Hän keskeyttää näyttelijöiden harjoitukset ja astuu heidän väliinsä kädet heiluen. Sitten hän kehottaa näyttelijöitä ottamaan riskejä tarttumalla toisiinsa kiinni. Heti seuraavassa klipissä Howard hymyilee kameralle ja kertoo tavoitteenasa olevan ”elokuvaohjaajan roolin demystifioiminen.” Musiikki pauhaa ja näemme pikaleikkauksina ohjaajan tuijottelemassa monitoria ja osoittelemassa ympäriinsä. (*MasterClass Online Classes*, 2020)

Mistä nämä elokuvantekijät oikein puhuvat? Opinko näyttelemään ryhtymällä kuukausilahjoittajaksi Unicefille ja taluttamalla vanhuksia autoteiden yli? Ja pitääkö aina käyttää 50/50 linssiä, kun henkilö on *uhmakas*? Vai puhuuko Howard edes linsistä? En todella tiedä, mitä Howard haluaa sanoa. Tuntuu, että aina, kun puhutaan *demystifioimisesta*, hämmennyn vielä entistä enemmän.

Tämä jatkui usein myös ohjausopetuksessa. Kuulin eräällä kurssilla puhuttavan, että ”*two-shot*” (*kuva, jossa näkyy kaksi näyttelijää puolilähikuvassa*) olisi yhden ohjaajan lempikuva. Mitä tämä tarkoittaa? Pitäisikö minulla olla lempikuva? Mitkä työkokemukset johtavat ohjaajan ajattelemaan, että kaikista mahdollisista kuvista, mitä elokuvaan voi tehdä ja kaikista mahdollisista tarinoista, mitä ohjaaja saattaa ohjata *juuri two-shot* olisi se oma ihana kuva. Vai liittyykö se näyttelijäntyöhön? Kahden ihmisen väliseen kontaktiin, josta ei pääse leikkaamaan pois? Vai onko se tuotannollisista syistä? Kaikkien

näiden irrallisilta tuntuvien lausahduksien päälle tuntui haastavalta alkaa rakentamaan ohjaajan ammattitaitoa, kun en ymmärtänyt mihin tämä tietämys perustui ja mistä päätelmät johdettiin. Näin vain taikureita lavalla, eikä kukaan oikeasti näyttänyt mitä verhojen takana tapahtuu.

Aloitin ohjausopinnot ilman minkäänlaista taustaa elokuvien parissa ja hyvin nopeasti minusta alkoi myös tuntua, ettei elokuva olekaan niin keskeisessä roolissa elämässäni kuin sen pitäisi olla. En ollut nähnyt elokuvahistorian merkkiteoksia tai ollut vielä töissä alalla harjoittelijana tai runnerina, en seurannut Suomen elokuva-skeneä tai tuntenut muita alan tekijöitä. Käytin vapaa-aikani muihin asioihin kuin elokuvien katseluun ja tunsin tästä valtavaa syyllisyyttä. Koin, että oli olemassa malli, jonka mukaan minun ”ohjaajuuteni” olisi pitänyt näyttäytyä, mutta jonka yhtäkään kriteeriä en täyttänyt. Toki opintojen aikana useasti puhuttiin siitä, miten hienoa on, kun kukaan meistä opiskelijoista ei yritä ”esittää ohjaajaa”, mutta tämänkin lausuminen tuntui vain osalta ohjaajan esitystä. Ohjaajan kuului esittää, ettei esitä ohjaajaa, koska ilmeisesti sellaisia ohjaajia on nyt ollut ihan liikaa ja oli aika siirtyä muuhun. Mutta mitä siellä esityksen takana tapahtuu? Mitä siellä pitäisi ajatella, mihin katsoa?

Kaiken tämän hämmennyksen keskellä tunsin silti, että elokuva oli minun taidemuotoni. Minulla meni kuitenkin pitkään hyväksyä, että sain tuntea näin. Hyväksyntä lähti rakentumaan, kun aloin tutkimaan ohjaajuutta niistä lähtökohdista, joista olin itse kiinnostunut: ihmisistä.

### 2.1 Olen ollut täällä ennenkin

Aina ohjatessani minut valtasi sama tunne, joka pysyi mukana kaikessa mitä koulussa tein: *olen ollut täällä ennenkin*. En ymmärtänyt, missä ”täällä” oli ja miten voin olla käynyt siellä jo,

vaikka vasta aloitin opintoni. Eihän kuka tahansa osaisi operoida potilaita vain *mututuntumalla*, sitä varten pitää käydä vuosien mittainen koulutus. Jotain tuttua ohjaamisessa kuitenkin oli, enkä voinut laittaa sitä oman tietämykseni piikkiin. Aloin miettimään, voisiko ohjaamisessa auttavat työkalut olla sellaisia, mitä opimme muualla kuin luokkahuoneessa? Jotain, mitä teemme ihmisinä intuitiivisesti?

David Mamet sanoo, että ohjaajan tehtävä on tietää kaksi asiaa: *minne pistän kameran ja mitä sanon näyttelijöille*. Kun tiedät nämä, pystyt ohjaamaan elokuvia. Ohjaaminen on Mametille kuvien oikeanlaista rinnakkainasettelua ja tarinat kerrotaan pääasiallisesti leikkauksilla. (Mamet, 1992) Kun tiedät, miten elokuva leikataan, tiedät mihin kamera pistetään ja lopulta, mitä näyttelijöille pitää sanoa. Aristoteles puolestaan puhui kolminäytöksisestä draamasta ja siitä, miten se esiintyy *kaikkialla*. Ota lähes mikä tahansa elokuva tutkittavaksi ja huomaat, että senkin voi asettaa Aristoteleen mallin sisään. *Anagnorisis* (ongelman tunnistaminen), *peripeteia* (henkilökohtaisen suunnan muutos) ja *katharsis* (puhdistautuminen) ovat Aristoteleen vakioelementtejä ja kun sisäistät ne, osaat tehdä elokuvia. (Saarikoski, 1997) Judith Weston taas luettelee verbejä (toimintaverbit), joita käyttämällä näyttelijöistä saa oikeanlaisen ilmaisun. Jos opit ne, saat haluamasi upeat näyttelijäsuoritukset ja osaat ohjata näyttelijöitä. Opettele nämä, niin osaat ohjata. (Weston, 1996)

Sain sekä Mametista, Aristotelesta että Westonista paljon työkaluja ohjaajan työnkuvan eri osaluokkiin ja näkemyksiä siihen, miten ohjaamista parhaiten voisi toteuttaa. Tämän tiedon avulla kykenin tekemään ohjaajan *taiteellista suunnitelmaa* (eli ohjaajan tulkintaa käsikirjoituksesta ja sen dramaturgiasta, visuaalisuudesta ja hahmoista, sekä tulkintaa siitä miten itse elokuva tullaan toteuttamaan), mutta

mielestäni se ei ollut vastuussa siitä tunteesta, joka neuvoi minua oikeaan suuntaan ohjaustilanteissa. Minulle nämä kirjat vastasivat vain kysymykseen *miten ohjataan*, eikä kysymykseen *mitä ohjaaminen on* tai *minkälaista ajattelua se vaatii*. Oli kuin olisin opiskellut kertotauluja ulkoa ilman, että olisin ymmärtänyt, miten kertolaskut toimivat.

*Mitä ohjaaminen siis on?*

Kaikki ympärilläni tuntuvat ohjaavan täysin eri tavoin ja se, mikä tuntuu toiselle avainhavainnolta, ei herätä toisessa yhtikäs mitään. Tuntui, että operoin kirjastossa, jossa kaikki kirjat olivat sekaisin vailla minkäänlaista järjestystä. Oli vain tuurista kiinni, löytyikö oikea opus oikealla hetkellä. Niimpä lähdin pohtimaan, olisiko olemassa asiaa, joka esiintyy ohjaamistyössä *huolimatta* siitä, millä tavalla ohjaaja ohjaa. Eli mitä minun *pitää tehdä* kyetäkseni ohjaamaan ja siten *mitkä elementit voin valita, rakentaa ja suunnitella itse?*

## 2.2 Kuka ne elokuvat oikeasti tekee?

Huomasin toisen ohjaamisen ominaispiirteistä olevan se, että ohjaaja ei sanan konkreettisesti mielessä itse tee elokuvaa. Silti, vaikka ohjaaja ei esiintyisi omassa elokuvassaan, ei kuvaisi sitä, ei leikkaisi tai äänisuunnittelisi sitä, pidetään elokuvaa silti EU:n lainsäädännön mukaan aina ohjaajan teoksena, ellei toisin sovita (Kamina, 2002). On saavuttu yhteisymmärrykseen siitä, että elokuva on ohjaajan ajatusten tuotos, vaikka se *kulkeekin monen ihmisen tulkinnan läpi* ennen kuin saavuttaa valkokankaan. Eli, jotta ohjaajan visio toteutuisi, kaikki se tieto on siirrettävä niille ihmisille, jotka elokuvan lopulta tekevät, eli *taiteellisesti vastaaville* ("HoD", *Head of Department*). HoDit puolestaan välittävät tiedon työryhmilleen, eli kamera-assistenteille, valaisijoille, rekviassistenteille, runnereille,

settimaalareille... lista on loputon, sillä työryhmä saattaa koostua jopa sadoista, tuhansista ihmisistä. Ihmisistä, joilla kaikilla on oma osansa elokuvan lopputulokseen.

Näin tulin siihen tulokseen, että ohjaajan työnkuvan voi jakaa kahteen työvaiheeseen:

- 1) *Ohjaajan on tehtävä elokuvan taiteellinen suunnitelma*
- 2) *Ohjaajan on kommunikoitava taiteellinen suunnitelma työryhmälle*

Joten, kun puhumme "ohjaajasta tekemässä elokuvaa," tarkoitammekin *ohjaaja kommunikoi taiteellista suunnitelmaansa eteenpäin*. Tämä tarkoittaisi sitä, että **ihmisten väliset sosiaaliset prosessit ovat se väylä, jota pitkin ohjaajan visio kulkee**. Jos tämä väylä on täysin pimennossa, voi olla vaikeaa kuljettaa visio selkeänä perille. Miten tähän abstraktiin ja näkymättömään "väylään" voi sitten päästä käsiksi? Miten sitä pystyy hallinnoida? Vai voiko sitä?

### 2.3 Suomalainen peruskoulutus ja sosiaalisuus

Suomalaiset istuvat elämästään vähintään yhdeksän vuotta kasvattamassa inhimillistä pääomaansa peruskoulussa. Inhimillisellä pääomalla tarkoitetaan yksilön henkilökohtaisia taitoja, joita tyypillisesti mitataan koulutuksen pituudella ja pätevyydellä (OECD, 1998). Taiteellista suunnitelmaa tehtäessä ohjaajan inhimillinen pääoma vaikuttaa. Sen piiriin kuuluu yleissivistys ja erikoistuminen.

Koko peruskoulutuksemme keskittyy tähän omat tietämyksen kasvattamiseen, mikä saattaa kenties johtua siitä, että ajattelemme kovan työn mahdollistavan pääsyn pidemmälle, kuin mitä oma geneettinen perimä muulloin sallisi (Lieberman, 2013). Matematiikan tunnille

saavuttaessa "kuka tykkää kenestäkin" ja "kenen synttärjuhliin sai kutsun" -ajattelu pitää jättää luokkahuoneen ovelle, sillä sosiaalisen ajattelun uskotaan olevan opiskelun tiellä. Ihmissuhdepohdinnat pitää näin ollen sammuttaa virittäessämme aivot niihin "oikeasti älyllisiin tehtäviin."

Tämä aiheuttaa sen, että sosiaalinen maailma jää yksilön itsensä selvitettäväksi, mikä ei sekään ole helppo tehtävä. Tutkimusten mukaan ihmiset välttelevät antamasta toisillensa negatiivista palautetta sosiaalisista virheistä (Tesser & Rosen, 1975). Jos sosiaalista ajattelua ei opeteta koulussa, ja sitä on vaikea harjoitella itsenäisesti, mistä siihen tarvittavat työkalut saadaan? Miten välttää tavallisiakin sosiaalisognitiivisia vinoumia, kuten esimerkiksi *yksimielisyysarhaa* (false consensus effect), joihin sosiaalisen ajattelun opetuksen puute voi johtaa? Yksimielisyysarhalla tarkoitetaan virheellistä oletusta ryhmässä vallitsevasta konsensuksesta. Tämäkin on asia, jota ohjaajan pitäisi pyrkiä välttämään, sillä subjektiivisten kokemusten siirtäminen ihmiseltä toiselle ihmiselle on tarpeeksi hankalaa jo sellaisenaan.

### 2.4 Subjektiiviset kokemukset

Elokuvaa suunniteltaessa pelkkä materiaali ei yleensä pysty puhumaan puolestaan, sillä jo saman käsikirjoituksen lukeminen voi herättää lukijoissa täysin erilaisia kokemuksia. Jollain tavalla ohjaajan on kuitenkin pidettävä huolta siitä, että työryhmä työskentelee yhteistä tavoitetta kohti, eli piilossa olevat, subjektiiviset kokemukset on tehtävä muille näkyviksi, eli *intersubjektiivisiksi*.

Nämä kommunikatiiviset prosessit tapahtuvat yllättäen sosiaalisessa maailmassa. Lähtiessäni purkamaan intersubjektiivisuuden kokemusta, aloin ymmärtämään sosiaalisuuden roolia

meidän ajattelussamme kokonaisvaltaisemmin. Mitä syvemmälle menin sitä selkeämmin aloin saamaan selkoa siitä tunteesta, mikä minussa aina heräsi ohjatessa. *Olen ollut täällä ennenkin*, totta kai olen, me kaikki olemme, sillä ohjaaminen *perustuu* sosiaaliseen ajatteluun. Käytämme samoja aivojen osa-alueita, kun prosessoimme tietoja ystäviemme uusista ihmissuhteista ja kun ohjaamme elokuvia. Iso osa ohjaajan työkaluista on sellaista, minkä olemme jo oppineet kasvaessamme ja sen takia se tulee meille osittain intuitiivisesti. Tämä ääni, joka ohjaa meitä ohjaustilanteissa on sama, joka ohjaa meitä sosiaalisessa maailmassa.

### 3. SOSIAALISUUDEN LYHYT HISTORIA

Ihmisen ylivoimaisuus suhteessa muihin lajeihin on tyypillisesti selitetty kyvyllämme abstraktiin ajattelun, etusormi-peukalo-otteeseen tai aivoillamme, joiden koko suhteessa ruumiiseen on muihin eläimiin verrattuna paljon suurempi. Sosiaalisuudella ei ole aiemmin ollut juuri roolia tässä sopassa. Aivojen frontaalilohkoa (joka meillä on erityisen suuri muihin aivojen osa-alueisiin verrattuna) pidettiin yleistietokoneena, johon pystyi syöttämään minkä tahansa älyllistä ajattelua vaativan ongelman ratkaistavaksi, ja juuri tämä teki miestä erityisiä. Sosiaalisia ongelmia pidettiin asioina, jotka voitiin ratkaista kuten loogiset ongelmat, eli mitään sosiaaliseen ajatteluun erikoistuneita mekanismeja ei edes etsitty.

Tätä kesti siihen asti, kunnes vuonna 1997 Washingtonin yliopiston tutkijat löysivät sattumalta *aivojen lepotilaverkoston* (the default network). Tutkimuksen epätavallinen kysymyksenasettelu teki tästä löydöksestä erityisen: tutkijat lähtivät etsimään aivojen osa-alueita, jotka aktivoituvat, kun *emme tee yhtikäs mitään*. (Lieberman, 2013)

### 3.1 Aivojen lepotilaverkosto

Mitä varten meillä on aivoissamme alue, jonka tehtävä on aktivoitua *aina*, kun emme tee mitään?

Asiaa voi tutkia miettimällä, mitä meissä tapahtuu, kun emme tee yhtään mitään. Minne ajatuksemme ajautuvat? Kaikki meditaatiota kokeilleet tietävät, että aivomme ovat kaikkea muuta kuin hiljaa, kun yritämme olla ajattelematta ja tekemättä mitään.

Eräs havainto vastasi näihin kysymyksiin: aivojen lepotilaverkoston huomattiin olevan käytännössä **identtinen** niiden alueiden kanssa, jotka jatkuvasti esiintyivät *sosiaalisen kognition* tutkimuksissa. Tämä tarkoittaa sitä, että aivojen lepotilaverkosto, jonka yksi osa-alue sijaitsee aivojen etuotsalohkolla (*medial prefrontal cortex*) ja jonka koko erottaa meidät muista eläimistä, vastaa mm. *tunteiden havaitsemisesta ja tulkinnan prosessoinnista, empatiataidosta, moraalikäsitelmästä* sekä *mielen teoriasta* (Theory of Mind) (Li ym., 2014).

Mutta, mitä tämä siis *oikeasti* tarkoittaa?

Kun pidämme taukoja erilaisista tehtävistä, kuten töistä, suurin osa ihmisistä alkaa siis ajattelemaan muita ihmisiä sekä niihin liittyviä asioita. Mietimme tulevia tapahtumia ja ihmissuhteita, joita meidän elämäämme kuuluu. Asian voisi yksinkertaistaa näin:

*"Käynnistämme aivojen lepotilaverkoston vapaa-ajallamme, sillä olemme kiinnostuneita sosiaalisesta elämästä."*

Ehkä ei ole erityisen ihmeellistä, että olemme kiinnostuneita sosiaalisesta elämästä. Ehkä tässä havainnossa ei ole mitään erityisen mullistavaa. Mitä sitten, jos ihmiset käynnistävät aivojen lepotilaverkoston *aina*, kun pitävät taukoa

tekemisistään ja he tekevät sen vielä tiedostamattaan? Mitä sitten, jos aivomme pyrkii käynnistämään sosiaalista ajattelua vaativat osat alueet niin usein, että käytämme niitä *kaikista eniten*?

Tarkentaakseen havainnon merkittävyyttä Kalifornian yliopiston professori ja psykologi Matthew D. Lieberman muotoilee asian näin:

*”Me olemme kiinnostuneita sosiaalisesta elämästä, koska meidät on rakennettu käynnistämään aivojen lepotilaverkosto vapaata ajallamme.”* (Lieberman, 2013)

### 3.2 Sosiaalisten aivojen hypoteesi

Toisin kuin muut eläimet, ihmiset synnyttävät lapsensa ennen aikaisesti, eli lasten tullessa tähän maailmaan heidän aivonsa sekä muut tärkeät selviytymiseen liittyvät systeemit eivät ole vielä kehittyneet loppuun asti. Näin ollen vastasyntyneet ihmisvauvat ovat hyvin haavoittuvaisia ulkopuoliselle uhalle. Selvitäkseen hengissä siihen asti, kunnes ihminen on kykeneväinen pitämään huolta itsestään, se tarvitsee apua. Pelkästään äidinkään hoiva ei välttämättä riitä, sillä ravinnon saanti ja pedoilta suojautuminen yhtäaikaaisesti on työlästä. Sosiaalipsykologi Roy Baumeister ja hänen tutkimusparinsa, neurotieteiden ja psykologian professori Mark Leary kiteyttävät ajatuksen hyvin tutkimuksissaan. He esittävät, että vaikka hyväksyntä ja rakkaus saattavat tuntua mukavuuksilta, ne ovat fundamentaalisia selviytymisemme kannalta. (Baumeister & Leary, 1995) Nykytutkimus uskoo evoluution siis suosineen niitä, jotka ovat kyenneet luomaan vahvoja sosiaalisia siteitä. (Cacioppo ym., 2002; Harari, 2015; Lieberman, 2013)

Tätä kokonaisvaltaista näkemysmuutosta aivojemme loogisvoittoisuudesta sosiaalisuuteen

kutsutaan *sosiaalisten aivojen hypoteesiksi* (*the social brain hypothesis*) (Dunbar, 1998).

### 3.3 Mielen teoria ja mentalisaatio

Pärjätäkseen monimutkaisessa sosiaalisessa maailmassa ihmiselle on kehittynyt kasapäin työkaluja, jotka auttavat siellä navigoinnissa. Kun näemme muita ihmisiä toimimassa, näemme muutakin kuin vaan joukon peräkkäisiä motorisia liikkeitä. Kykenemme erottamaan, onko syy käden liikkeelle *tervehdys*, tai kenties *ihminen antamassa itseään ilmi vai yritys tappa karpänen*. Näemme motivaatioita, tahdonsuuntia ja tunteita. Näemme, vaikka niitä ei missään konkreettisesti ”näykkään.” Tätä taitoa kutsutaan *mielen teoriaksi* (theory of mind). Mielen teorian avulla kykenemme toisinaan ”lukemaan toistemme ajatuksia” ja tämän taidon käyttämistä arkielämässä kutsutaan *mentalisaatioksi* (Abu-Akel & Shamay-Tsoory, 2011; Amodio & Frith, 2006.) Ihmiset, joiden aivojen etulohko on vahingoittunut suoriutuvat huonommin ”mielen teorian” -tehtävissä, eli heidän on mm. vaikeampi ymmärtää toisten ihmisten motivaatioita. (Stuss ym., 2001)

Miten tämä ajatustenluku sitten toimii?

Käytämme muiden mielen lukemiseen *peilisoluiiksi* kutsuttuja hermosoluja, jotka synnyttävät meissä samoja tunteita (Rizzolatti & Craighero, 2004) ja liikkeitä (Chartrand & Bargh, 1999) kuin mitä havaitsemme toisesta ihmisestä. Kykenemme siis tuntemaan toisen ihmisen tunteen kuvittelemalla sen itse ja ymmärrämme mitä toinen tekee, kun simuloimme tämän liikkeitä omalla ruumiillamme. Kun siis näemme esimerkiksi, että toista ihmistä sattuu, tapahtuman näkeminen aiheuttaa meille samanlaisen kipuaan liittyvän aivoaktivaation kuin sen varsinaisella kokijalla. Tällä tavalla ”peilaamme” sitä, mitä ympärillämme tapahtuu (Frith & Frith, 2006).



Tämän takia elokuvan katsoja kykenee tunnistamaan ja tuntemaan samoja tunteita, kuin mitä elokuvan hahmot käyvät läpi.

Mutta pelkkä toisen tunteen tunnistaminen ei riitä antamaan koko kuvaa tilanteista. Ymmärrämme toisen ihmisen olevan iloinen tai vihainen, mutta *miksi* he tuntevat näin juuri tällä hetkellä? Tätä varten tarvitaan kyky *perspektiivin ottamiseen* (*perspective taking*). Havaitsemalla toisen ihmisen ruumiin liikkeitä pystymme muodostamaan kuvan tilanteista, eli esim. näkemään, mihin kyseinen ihminen katsoo, ja sen jälkeen "asettumaan tämän saappaisiin." Pystymme siis ymmärtämään, miksi Matti on niin rauhallinen vaikka hänen takanaan löntystelee karhuemo, sillä ymmärrämme, ettei Matti ole tietoinen karhun olemassaolosta. (Frith & Frith, 2006) Elokuvassa tätä kutsuttaisiin *draamalliseksi ironiaksi*. Tämä viittaa tilanteeseen, jossa katsoja tietää jotain mitä elokuvassa esiintyvä hahmo ei. Draamallisen ironian, samaistumisen ja tunnereaktion kuljettamiseen juuri perspektiivin ottaminen on oleellista. Pystymme elokuvantekijöinä päättämään, mikä elokuvan katse on ja sillä vaikuttamaan katsojan reaktioon. Mutta siitä lisää myöhemmin.

Vaikka tieto toisen ihmisen tunteista ja tilanteista on laadultaan täysin erilaista informaatiota kuin tieto omista tunteistamme ja tilanteesta, pystymme vailla ongelmia käyttämään näitä tietoja sekaisin keskenään. Tiedot eroavat toisistaan siten, että toisen ihmisen tunteista tehty havainto on aina *visuaalista tietoa* tämän liikkeistä. Tieto omista tunteistamme ei kuitenkaan ole visuaalista tietoa itsestämme, vaan objektista, jota katsomme ja johon toimintamme kohdistuu. Pystymme siis erottamaan, liikkuko silmiemme edessä pallo vai liikuttammeko itse päätämme suhteessa palloon, vaikka nämä molemmat tuottaisivat tismalleen saman visuaalisen informaation. On siis olemassa *ensimmäisen*

*persoonan informaatiota* sekä *kolmannen persoonan informaatiota*, joiden välillä kykenemme vapaasti hyppelemään, vaikka ne ovat laadultaan erilaisia. Esim. autistiselle ihmiselle ensimmäisen persoonan informaatio ja kolmannen persoonan informaatio eivät ole verrattavissa keskenään, eli hän ei voi käyttää perspektiivin ottamista. Perspektiivin ottamisen taidossa mielenkiintoista on se, että ihmiset kykenevät soveltamaan sitä myös kuvitteellisiin tilanteisiin. Pystymme kuvittelemaan jonkun näkemässä omat toimintamme ja ymmärtämään, mitä tämän pään sisällä tapahtuisi, tai pystymme kuvittelemaan jonkun tekemässä asioita, joita itse tarkkailisimme. Ja lopulta, kykenemme kuvittelemaan itsemme *ja* tarkkailtavan kohteen eri tilanteisiin. Tähän ei tiedettävästi kykene mikään muu eläin. (Barresi & Moore, 1996).

Tämä on mentalisaatiota vaativa taito ja se mahdollistaa tarinankerronnan. Kyky asettua toisen ihmisen saappaisiin tekee mahdolliseksi ymmärtää, että toisilla ihmisillä saattaa olla maailmasta eri tietoa kuin meillä. Mallintaaksemme mahdollisia tapahtumia keräämme tietoa koko ajan muuttuvasta maailmasta ympärillämme ja opimme, miten eri tilanteissa käyttäydytään. Tämä tieto yhdistyy *temporaalilohkoissa* (temporal pole) ja tämän yhdistymisen avulla kykenemme käyttämään kerättyä tietoa myös sellaisissa tilanteissa, joita emme ole vielä edes kohdanneet. (Damasio ym., 2004) Tämän yhdistymisen avulla kykenemme siis ymmärtämään asiat kontekstistaan riippuvaisina. (Frith & Frith, 2006)

Myös kontekstiriippuvaisuus on iso elementti tarinankerronnassa. Itkeminen häissä ja nauraminen hautajaisissa voi hämmentää, sillä aivomme ovat jo oppineet lukemaan tiettyjen tilanteiden käyttäytymismallit tietynlaisiksi. Kyky hajottaa tapahtumasarjat eri elementteihin ja yhdistellä niitä mielenkiintoisiksi,

jännittyneiksi ja uudenslaisiksi kokonaisuuksiksi on yksi mentalisaation mahdollistamista ominaisuuksista ihmisissä. Kun teemme elokuvaa, joudumme usein käyttämään tämän kaltaista ajattelua löytääksemme oikeat ratkaisut.

Mielen teoria on meissä niin vahvana, että ihmisillä on taipumus nähdä ”mieliä” sielläkin, missä niitä ei ole. Tulkitsimme maailmaa siten, että kaikella ympärillämme on oma mieli ja asiat toimivat sen mukaan. Tästä hyvä esimerkki on tutkimus, jossa ihmisiä pyydettiin kuvailemaan, mitä he näkivät lyhyessä animaatiossa, jossa muutama geometrinen muoto liikkui paikasta toiseen suhteessa toisiinsa. Sen sijaan että ihmiset olisivat vain nähneet kolmioita ja neliöitä, he näkivät tarinoita. Neliötä tulkittiin mm. kiusatuksi, joka yritti päästä karkuun kiusaajaansa, kolmiota. Todellisuudessa kumpikaan kolmio tai neliö ei halunnut toisiltaan mitään. (Heider & Simmel, 1944)

Ihminen on käsityksemme mukaan ainoa, jolla on kapasiteetti mielen teoriaan. Simpanssit, jotka ovat meitä geneettisesti lähimpinä, eivät kykenisi organisoitumaan ja järjestämään teatteriesityksiä. Ihminen on myös tiedettävästi ainoa nisäkäs, joka kykenee samaistumaan toisiin lajinsa edustajiin (Povinelli & Giambone, 1999) ja juuri tätä taitoa pidetään perusedellytyksenä empatialle (J. Decety & Jackson, 2016; Hobson, 1989).

### 3.4 Empatia

Empatia ei todennäköisesti ole kehittynyt, jotta kykenisimme tekemään elokuvia, mutta elokuvat ovat riippuvaisia tästä taidosta. Arkikielessä ”empaattinen ihminen” yleensä kuvastaa henkilöä, jolla on paljon tunteita (varsinkin myötätuntoa) ja joka yleensä tekee asioita yhteistä hyvää varten. Ihmiset voivat kiistellä siitä, kuka tuntee empatiaa ja kuka ei, ja jotkut saattavat jopa huolestua siitä, etteivät tunne sitä tarpeeksi.

Empatia ei kuitenkaan tarkoita pyhimyksiä, jotka ymmärtävät maailman tuskan ja omistavat aikansa tämän tuskan vähentämiseen. Empatia on tieteellisessä mielessä vain *kyky tuntea mitä toinen tuntee* (Bellet & Maloney, 1991).

Tätä taitoa voi käyttää monella tavalla. Sitä voi käyttää ihmisen tunnetilan tunnistamiseen ja lohduttamiseen, mutta se voi myös toimia etuasemana mm. manipulaatiossa tai kidutuksessa. **Empatia ei siis ole tunne** (kuten myötätunto), vaan **taito**. Myötätunto ja huoli eroavat empatiasta myös sillä tavalla, että niissä ei ole jaettua tunnetta. Jos ihminen esimerkiksi näkee toisen ihmisen surullisena, hän voi olla myötätuntoinen tätä kohtaan, jolloin kyseisen ihmisen kantava tunne on kenties sääli tai myötätuntoinen rakkaus, mutta ei suru.

Empatia toimii näin: kykenemme tuntemaan toisen ihmisen tunteen kuvittelemalla sen. Tämä prosessi toimii samalla tavalla kuin motoristen toimintojen kanssa: ymmärrämme mitä toinen tekee, kun simuloimme tämän liikkeitä omalla ruumiillamme. Kun haluamme ymmärtää mitä toinen tuntee, simuloimme tämän tunteita omissa aivoissamme ja tätä taitoa kutsutaan empatiaksi. (Singer & Lamm, 2009)

Empatiataidoilla on ollut suuri merkitys lajimme selviytymiseen, se toimii ikään kuin kollektiivisen mielen korvikkeena. Kun pystymme jakamaan kokemuksia, pystymme pääsemään lähemmäksi toisiamme. Vaikka mieleemme ovat muilta piilossa, empatia auttaa meitä saavuttamaan toistemme mielentiloja, luoden näin siltoja kahden subjektiivisen kokemuksen välille. Näin subjektiivisista kokemuksista voi tulla kollektiivisia, eli *jaettuja representaatioita* (shared representations). Intersubjektiivisyys, joka on filosofian termi, ja etut representaatiot, joka on neurotieteiden termi, tarkoittavat samaa asiaa. Empatia mahdollistaa ohjaajan vision siirtämistä

eteenpäin niille ihmisille, jotka elokuvan lopulta tekevät, sillä ilman empatiaa subjektiivisia kokemuksia olisi haastavaa, ellei mahdotonta jakaa.

Meissä tapahtuu jatkuvasti intuitiivista empaattista toimintaa, joka ei perustu päätökseen olla empaattinen. Mm. *matkiminen (mimicry)* ja *emotionaalinen tartunta (emotional contagion)* ovat prosesseja, jotka tapahtuvat meissä tiedostamatta. Matkimisella tarkoitetaan ihmisen tapaa automaattisesti peilata toisen liikkeitä ja tunteita. Emotionaalinen tartunta viittaa prosessiin, jolla pystymme "nappaamaan" toisten tunteita, halusimme tai emme. Tätä kutsutaan yleensä primitiiviseksi empatiaksi. (Singer & Lamm, 2009) Se voi tapahtua mm. niin, että pupillimme koko muuttuu sen perusteella, minkä kokoiset pupillit keskustelukumppanillamme on ja aivojemme peilisolut pitkälti mahdollistavat sen (esim. Hatfield ym., 1993). Joillain ihmisillä peilisolut reagoivat niinkin vahvasti, että havaitessaan kosketuksen toisessa ihmisessä, havainnoitsijassa syntyy myös kosketuksen tunne. Tätä kutsutaan *peili-kosketus synestesiaksi (mirror-touch synesthesia)* ja se on linkitetty korkeaan empatiakykyyn. (Banissy & Ward, 2007)

Kuvitellessamme ihmisen liikkeitä näitä liikkeitä vastaavat alueet aktivoituvat aivoissamme, vaikka emme itse liikkuisi ollenkaan. Tämä sama pätee myös tunteisiin: kun havaitsemme tunteen, sitä vastaavat aivomekanismit aktivoituvat myös meissä. Yhdistämällä motorisen matkimisen ja tunnehavainnon pystymme selittämään itsellemme tunteen ja tapahtuman syy-seuraussuhteen. Jos esimerkiksi näemme jonkun hymyilevän, meissä aktivoituu hymyä vastaavat kasvonilmeet ja ilmettä vastaavat onnellisuuden tunteet. (J. Decety & Chaminade, 2003) Matkiminen ja emotionaalinen tartunta ovat hyvin lähellä toisiaan, mutta ne eivät kuitenkaan

pysty selittämään koko empakykyämme ja sitä, miten se toimii. (Singer & Lamm, 2009)

Empatiakyvyn taso vaihtelee ihmisten välillä. Sen kliinisestä mittaamistavasta ei kuitenkaan olla päästy vielä yhteisymmärrykseen.

### 3.5 Empatia ja elokuva

Vaikka ei ole olemassa selkeää syytä, miksi aivojemme etulohko on kasvanut sellaiseksi kuin se nykyään on, jotkut uskovat visuaalisten mekanismien olleen alkuperäinen sysäys muutokselle. (Dunbar, 1998) Elokuva on laadultaan kolmannen persoonan informaatiota, mikä tarkoittaa sitä, että *katsomme toisen ihmisen kokemusta* sen sijaan, että kokisimme sen itse, jollon *elokuvan katse* on todella tärkeässä roolissa. Elokuvan katseella tarkoitetaan sitä väistämätöntä rajaamista, mikä elokuvalla aina tapahtuu. Vaikka tarina olisi kuinka universaali, elokuva muotona pakottaa näkökulman rajaamiseen. Empatia voi olla keskeisessä roolissa ohjaajan tehdessä valintaa siitä, miten elokuvalla laitetaan raamit. Singerin & Lammin tutkimusta empatian vaikutuksesta aivoihimme voi soveltaa elokuvantekoon: katsetta ohjaamalla vaikutamme katsojan kokemukseen. Vaikka empatia mahdollistaa saman tunteen tuntemisen, on elokuva silti toisen ihmisen elämän representaatio, jota katsoja kokee. Tämä voi olla tärkeä työväline, jolla lähteä purkamaan elokuvaa.

Otetaan esimerkiksi kohta, jossa henkilö kärsii.

Ohjatessaan kohtausta ohjaajan on ratkaistava monta eri kysymystä. Jos seuraamme Mametin ajatuksia, yksi niistä olisi *mihin laitan kameran?* Tämä johtaa sarjaan uusia kysymyksiä, jotka riippuvat siitä, mitä ohjaaja elokuvaltaan ja kyseiseltä kohtaukselta haluaa.

*Näkykö kohtauksessa kärsijän kasvot? Onko katsojalle luotu tunneside henkilöön ennen kärsimystä aiheuttavaa kokemusta vai onko henkilö meille täysin vieras? Näkykö siinä kenties kärsijä laskemassa sormiaan harhauttaakseen ajatuksiaan tapahtumasta?*

Nämä kaikki vaikuttavat siihen, minkälainen tunnereaktio yleisössä on. Nämä ovat emotionaalista älykkyyttä ja ihmisen sosiaalisuuden ymmärrystä vaativia asioita. Eräs tutkimus osoitti, että katsottaessa kivuliaita tilanteita, aivoissamme aktivoituu kipua ohjailevat alueet. Kuitenkin, kun heitä pyydettiin laskemaan kuvassa esiintyvien käsien määrää, kivun aktivaatiota ei esiintynyt (Gu & Han, 2007). Katseen siirtäminen pois kivusta, vaikka tietoisuus sen olemassaolosta ei muuttunut, vaikutti tunnekokemukseen. Ohjaaja navigoi katsojan tunnekokemusta niin kuin kokisi itse elämää todellisuudessa, ja niin kuin oikeassa elämässä, perspektiivin ottamisella on vaikutus empaattisiin reaktioihimme ja sosiaaliseen ymmärrykseen. (Avenanti ym., 2006) Myös konteksti vaikuttaa empatiareaktioomme (Singer & Lamm, 2009). Voimme empatian avulla tuntea samaa iloa kuin lapsi, joka puhelee pikkulinnulle, mutta jos hän yrittää samaa kyykäärmeen kanssa, on tunne toinen.

Koska elokuvanteko on pitkälti katsojan huomion liikuttamista, niin myös äänisuunnittelu, musiikki, leikkaus, lavastus ja puvustus valuvat sosiaalisen ajattelun alle. Nämä kaikki vaikuttavat siihen, mihin katsetta liikutetaan ja se, mitä sillä katseella näemme, vaikuttaa siihen, mitä tunnemme.

Tarvitsemme empatiaa, jotta kykenemme asettumaan toisten saappaisiin, tai kulkemaan toisen rinnalla (Berger, 1987.) Mutta kyetäksemme empatiaan, meillä pitää myös olla kyky erottaa, milloin tunne tulee toisesta ihmisestä eikä itsestä (Vignemont & Singer, 2006).

Toinen sosiaalisuudesta kumpuava ja empatiaa tukeva elementti onkin *käsitteellinen minuuus* (conceptual sense of self).

### 3.6 Käsitteellinen minuuus

Me elämme yhteiskunnassa, joka uskoo vahvasti individualismiin. Meitä kehoitetaan *"olemaan vain oma itsensä"* tai *"kuuntelemaan itseään."* Uskomme itsetutkiskelun olevan tie tyytyväiseen elämään ja *minuuden* (*the conceptual sense of self*) olevan jotain, joka tekee juuri itsestä erityisen.

Intuitiotamme vastaan *minuuden* tehtäväksi on kuitenkin selvinnyt jotain aivan muuta: se toimii väylänä, jonka avulla kykenemme ottamaan yhteisön uskomukset ja arvot omiksemme ilman, että edes huomaamme tekevämme niin.

Tutkimukset osoittavat, että se aivojen osa-alue, jonka avulla käsittelemme itseämme, on sama kuin se, joka aktivoituu, kun olemme eniten alttiita ympäristön vaikutteille (mPFC, *medial prefrontal cortex*). Kun esimerkiksi katsomme mainosta tupakoinnin vähentämisen hyödyistä, mainoksen vaikutuksen yksilöön (eli tässä tapauksessa tupakoinnin vähentymisen) pystyy ennustamaan mittaamalla aktiivisuutta mPFC:ssä. Mitä voimakkaampi aktivaatio mPFC:ssä oli, sitä todennäköisemmin koehenkilöt vähensivät tupakointia. Tutkimuksessa aivoaktivaatio ennusti koehenkilöiden omia, tulevaa toimintaa koskevia raportteja tarkemmin käyttäytymisen muutosta. *Minuuden* tarkoitus näyttäisi siis olevan ympäristömme kanssa harmonisoinnin mahdollistaminen. Tämä on voimakas työkalu rakentaessamme *yhteenkuuluvuutta*, joka on oleellinen osa ihmisen selviytymistä sosiaalisessa ympäristössä. Harmonisointi on tiedettävästi helpompaa itämaisissa kulttuureissa, joissa yhteisön tärkeys on merkittävämpi kuin yksilön. Länsimaissa tilanne on päinvastainen. (Lieberman, 2013)

MPFC yhdistetään sekä omien mielentilojen että toisten ihmisten mielentilojen ajatteluun. (Frith & Frith, 1999) Murrosikäinen ihminen ei neurologisesta näkökulmasta erota itseään muista. Toisin kuin, jos ajattelesimme minuuden olevan se sosiaalinen konstruktio, mitä olemme tottuneet ajattelemaan, tutkijat ehdottavat minuuden tunteen tulevan aivojen ollessa vuorovaikutuksessa muiden minuuksien kanssa. Se syntyy toiminnastamme ja sen reflektomisesta, sekä siitä, mitä muut kertovat meidän tehneen. Näin ollen minuus ei ole synnynäistä, vaan syntyy yksilön toimesta (J. Decety & Chaminade, 2003). Tätä suuntausta kutsutaan myös psykologiassa *diskursiiviseksi psykologiaksi*. (Peräkylä & Gronow, 2017) Eli minuus on reaktio toisen minuuden läsnäoloon, joko konkreettisesti tai kuvitteellisesti. Se on työkalu siinä missä muutkin.

On outoa ajatella, että kaikkien kokema "minuus" olisi olemassa jotain muuta tarkoitusta varten, kuin mahdollistamaan omaa kehitystä ja menestystä ympäristössään. Jos minuus ei olekkaan itsensä löytämistä varten, sen voi valjastaa muihin käyttötarkoituksiin. Elokuvantekijä joutuu usein etsimään vastauksen kysymykseen *miksi juuri minun pitää kertoa tämä tarina?* Ja vaikka sitä ei itse pohtisi, muut kysyvät sitä kyllä. Mitä tuolla ohjaajalla on sanottavaa tästä tarinasta?

Kun tutkimme itseämme, tutkimme ympäristöämme. Jokaisen elokuvantekijän subjektiivinen kokemus maailmasta, joka heijastuu valkokankaalle, on kommentti ympäristöstämme, halusimme tai emme. Kun teemme elokuvia, olemme aina alisteisia omalle ihmisyydellemme. Mitä paremmin tunnemme itsemme, sen paremmin kykenemme kertomaan tarinoita muista. Liebermann esittää asian hyvin kirjassaan *Social – Why are we wired to connect*. Hän kirjoittaa näin: *"Kun puolustamme omia*

*uskomuksiamme, puolustamme yleensä yhteiskuntamme uskomuksia."* (Lieberman, 2013)

Miten identiteettimme sitten liittyy intersubjektiivisuuteen? Empatia on tärkeä osa intersubjektiivisuuden mahdollistamista. Kun ihminen keskittyy ajattelemaan itseään stressaavan tilanteen kohteena, empatia vähenee, mikä synnyttää stressin poistamisessa tarvittavia egoistisia motivaatioita. Mutta kun ihminen keskittyy muiden tunteisiin ja ajatuksiin, kannustaa tämä aivoja empaattiseen reaktioon. (Singer & Lamm, 2009). Minuus ja identiteetti sen perinteisessä mielessä voivat helposti nousta empatian tielle, mikä vaikeuttaa yhteisön harmonisointia. Tämä myös osoittaa empatian olevan harjoiteltavissa oleva taito, kun tietää miten sen saa kytkettyä päälle.

Myös minuuden tunne on vaihtelevaa. Tutkimuksissa ihmisen itsetietoisuus laski ja toisten emootioiden hallintakyky (empatia) nousi, jos tämä tuli torjutuksi. Tämän uskottiin tukevan takaisin yhteisöön pääsyä, kun torjuttu ihminen ei keskittynyt epäonnistuneeseen sosiaaliseen tilanteeseen. (Hess & Pickett, 2010) Minuus näyttäisi olevan vain työkalu, kuin muisti tai abstrakti ajattelu, joka joustaa tilanteen mukaan ja auttaa ihmisiä navigoimaan sosiaalisessa maailmassa. Itsetietoisuus on tärkeä elementti navigoidassamme jaetuissa kokemuksissa. Empatian avulla kykenemme samaistumaan muihin ihmisiin, mutta "minuus" pitää huolen siitä, että kykenemme erottamaan itsemme toisesta, eikä empatian tuoma tunne aiheuta pelkästään ahdistusta ja hämmennystä siitä, mistä tunne oikein on kotoisin. Aivojen etulohkon uskotaan olevan keskeisessä roolissa erottamassa omat ja muiden kokemukset toisistaan ja jäljittävän tunnesignaalien alkuperän (sisäinen vai ulkoinen). Sen tehtävänä on myös saada meidät tuntemaan olevamme hallinnassa omista tunteistamme. (J. Decety & Chaminade, 2003)

Olemme siis luonteeltamme hyvin sosiaalisia organismeja, toisin kuin miten yhteiskuntamme on tottunut asian esittämään. Minuus toimii välineenä ymmärtää muita. Minuus mahdollistaa intersubjektiivisuuden, sillä sen avulla kykenemme kuvittelemaan toisen toimintoja. Toisten toimintojen kuvittelu, itse toiminnan tekeminen ja toisen toiminnan tarkkailu aktivoivat samoja aivojen osa-alueita. (Decety & Grèzes, 1999). Kyetäksemme täysin ymmärtämään toisten toimintoja, meidän on kyettävä kuvittelemaan itsemme heidän saappaisiinsa (Barresi & Moore, 1996).

#### 4. TAKAISIN ELOKUVAAN

Kirjoitin alussa, että ohjaamisen voi jakaa kahteen osa-alueeseen, taiteelliseen suunnitelmaan ja sen kommunikointiin, ja että ensimmäiseen tarvitaan inhimillistä pääomaa ja toinen on enemmän sosiaalista ajattelua vaativaa. Tämä oli alkuperäinen ajattelumallini, jonka kautta lähdin tutkimaan ohjaajan työn sosiaalisia elementtejä. Mitä enemmän ymmärsin ihmisen sosiaalisuuden laaja-alisuudesta, sitä vahvemmin ymmärsin, että elokuva on vain viimeinen lopputulos tässä sosiaalisuuden ketjussa: aloitamme kuvittelemalla ihmisiä, joiden tahdoilla on suunnat ja joilla on suhteita muiden ihmisten kanssa, jonka jälkeen kommunikoimme sen eteenpäin käyttämällä samoja työkaluja, jotka alun perin mahdollistavat tämänkaltaisen ajattelun. Elokvatuotannon prosessit ovat teoreettisella tasolla hyvä esimerkki ihmisen kyvystä organisoitua, kertoa tarinoita ja luoda itsensä representaatio ei-inhimillisiin asioihin (kuten valkokankaalle). Pystyäkseen tulkitsemaan henkilöiden pääsisäisiä maisemia ohjaajalla täytyy olla *mentalisaatiokyky*. Näin ollen sekä taiteellisen suunnitelman luomiseen että sen kommunikointiin vaaditaan sosiaalista ajattelua. Kaikkien helpotukseksi, tämä ajattelu on opittavissa.

#### 4.1 Sosiaalinen älykkyys

Psykologi Edward Thorndiken esitteli termin sosiaalinen älykkyys (SI) ensimmäisen kerran jo 1920-luvulla. Thorndiken kuvaili sosiaalista älykkyyttä ”taitona ymmärtää ja hallinnoida miehiä ja naisia, poikia ja tyttöjä – käyttäytyä viisaasti ihmissuhteissa.” Kenteis kattavin määritelmä termille tuli Vernonilta (1933): *”taito tulla toimeen ihmisten kanssa, sosiaaliset työkalut tai keveys yhteyksissä, tieto sosiaalisista asioista, herkkyyys muiden ihmisten merkkeihin sekä tietämys tuntemattomien ihmisten väliaikaisiin tunnetiloihin ja luonteenpiirteisiin.* (Kihlstrom & Cantor, 2011)

Termi pysyi kuitenkin kiistanalaisena pitkään, sillä monet sen aikaiset ekspertit eivät luetelleet sosiaalisia taitoja älykkyuden merkeiksi. (Kihlstrom & Cantor, 2011) Kenties hekin uskoivat sosiaalisen älykkyuden olevan *”vain tavallista älykkyyttä yhdistettynä sosiaalisiin tilanteisiin”*, kuten Wechsler aikanaan ehdotti. (Wechsler, 1958)

Sosiaalisen kognitioon liittyvät aivotutkimukset ovat selkeyttäneet tilannetta ja tutkimustulokset ovat osoittaneet loogisen ajattelun ja sosiaalisen ajattelun tapahtuvan aivan eri alueilla aivoissamme. (Fletcher ym., 1995) Sosiaalisesta kognitiosta vastaavat alueet aivoissamme ovat lähes identtiset aivojen lepotilaverkoston kanssa ja pystymme erottamaan sieltä alueita, joiden tehtävä on hoitaa sosiaalisen älykkyuden prosesseja, kuten empatiaa, moraalialueita, mielenteoriaa sekä tunteiden havainnointia. (Li ym., 2014) Näin ollen sosiaaliselle älykkyydelle on kuin onkin oma paikkansa älykkyuden jaotteluissa. Termille ei kuitenkaan ole vielä täysin vakiintunutta merkitystä, sillä se on osittain päällekkäinen *emotionaalisen älykkyuden* (EI) kanssa. Garnerin *Teoria monesta älykkyydestä* (*The Theory of Multiple Intelligences*) on tuonut selkeyttä keskusteluun, sillä hän ehdottaa älykkyyskäsitteitä

olevan jopa seitsemän (tai enemmän) ja kaikkien toimivan täysin omilla aivojen osa-alueilla. Hänen teoriassaan älykkyysistä kaksi on sosiaalista. Sosiaalista älykkyyttä on kuitenkin hyvin vaikea mitata kliinisesti (Kihlstrom & Cantor, 2011).

Vaikka mentalisaatio tapahtuu meissä kaikissa, se ei tarkoita, että käyttäisimme sitä aina virheettömästi. Ihmisille kehittyi kyky mielenteoriaan jo 4-vuotiaana, mutta sitä käytetään silti laiskasti vielä aikuisiälläkin. Sekä aikuiset että lapset reagoivat yhtä egosentrisesti annettuihin yksinkertaisiin tehtäviin, jotka vaativat koehenkilöiltä kykyä asettua toisen ihmisen asemaan. Erona ryhmien välillä oli vain se, että aikuiset kykenivät useammin korjaamaan virheellisen ajattelutapansa ennen kuin toimivat. (Keysar ym., 2004) Koska mentalisaatiosysteemin aktivoituminen vaatii vaivaa, useimmat ihmiset valitsevat mieluummin oikoteitä. Meillä on tapana käyttää itseämme mallintamaan toisen mahdollisia tunteita ja ajatuksia, sillä perspektiivin ottaminen jokaisessa arkipäivän tilanteessa on raskasta. (Lieberman, 2013)

Onneksi mentalisaatiotaitoja voi kehittää, sillä mm. fiktiivisiin tarinoihin uppoutumisen tiedetään vahvistavan mentalisaatiotaitoja. (Lieberman, 2013) Tämä vahvistaa tulkinnan siitä, että elokuvanteko on mentalisaatiotehtävä.

## 5. YHTEENVETO

Käytin ison osan opinnoista yritykseen etsiä jotain "totuutta", jotain tarinaa, jonka kertomalla pääsisin *varmasti* tekemään elokuvia. Yritin etsiä jotain ihmisyyden ylittävää, "parempaa tarinaa", sillä pelkäsin, että en muuten oikeuttaisi paikkaani elokuvantekijänä. Etsin aina seuraavaa ajatusta ja havaintoa, parempaa mielipidettä ja yritin olla jättämättä mitään huomiotta. Mutta mitä pidemmälle etenin sosiaalisen kognition opiskelussa, jota tein vapaa-ajallani, sitä vahvemmin minussa kasvoi tunne siitä, että jo

kysymyksenasetteluni oli vääränlainen. Elokuva on *luonteeltaan* inhimillinen havainto, sen tekeminen on inhimillinen prosessi ja sen aiheuttamat kokemukset ovat fundamentaalisen inhimillisiä. Jos etsin jotain, joka nousisi inhimillisyyden yläpuolelle, olisiko se enää elokuvaa?

Jos haluaa tehdä elokuvia, pitää uskaltaa sukeltaa syvemmälle eikä yrittää nousta asioiden yläpuolelle. Matka on sisäänpäin, ei ylöspäin. Elokuva ei ole mitään sen suurempaa kuin inhimillisyytemme ruumiillistumaa. Rakennamme valkokankaalle itsemme peilikuvan, mutta pystyäksemme siihen, joudumme rakentamaan sen ensin toisiimme. Sekä ohjaajan ja työryhmän välinen prosessi että käsikirjoituksen tulkinta ovat mahdollisia vain, koska aivomme ovat perustavanlaatuisesti sosiaaliseen kanssakäymiseen erikoistuneet. Ohjaajana puhut yleisölle elokuvan kautta ja tähän puheeseen vaikuttavat samat säännöt kuin puhumiseen ilman valkokangasta. Tiedostit sitä tai et, olet elokuvan kautta suorassa kontaktissa yleisön kanssa. Joten, kun rakennat elokuvaa, rakennat ihmistä. Ja kun katsot elokuvaa, tulkitset sitä kuin ihmistä, käyttäen juuri niitä taitoja, joita ihmiset käyttävät ymmärtääkseen ympärillä olevaa sosiaalista maailmaa.

Tutkimukset herättävät suuren määrän kysymyksiä ohjaajan positiosta ja ennen kaikkea siitä, mitä ohjaajan aivoissa tapahtuu tämän pyrkiessä luomaan kuvitteellisia maailmoja. Kaikkeen ei ole vielä vastauksia, eikä välttämättä koskaan tulekaan olemaan. Ihmismielen rakenne on niin monimutkaista, että voi olla vaikeaa, ellei mahdotonta saada suoraviivaista lausuntoa siitä, miten se toimii. Tämäkin tutkielma perustuu kohtuullisen uuteen tietoon, jota vain muutama kymmenen vuotta sitten ei olisi vielä ollut edes olemassa.

## LOPPUSANAT

Tämän tutkielman lähtökohdat olivat hyvin henkilökohtaisia. Koin tarvetta oikeuttaa omaa olemassaoloani elokuvan parissa, sekä itselleni että muille. Se, mitä opinnäytetyö minulle antoi, oli kuitenkin paljon enemmän. Ohjaamista saa tehdä ajattelematta sosiaalista ajattelua lainkaan, tuleehan se meille luonnostaan (vaihtelevin tuloksin), mutta minulle itselleni tämä laittoi asiat järjestykseen. Tiedän nyt, mitä minussa tapahtuu, kun kuuntelen ”omaa ääntäni” ja ymmärrän, miten sitä voi käyttää työvälineenä. Itsensä asettaminen isompaan sosiaaliseen verkostoon ottaa pois paineita olla jotain muuta, kuin vain ihminen. Ja tulkinta elokuvasta nimenomaan inhimillisenä konstruktiona vapauttaa elämään enemmän, kuuntelemaan enemmän ja kokemaan enemmän. En enää usko, että on olemassa ”parasta tarinaa” tai pyri etsimään sellaista, sillä se ei tunnu enää oleelliselta. Asioiden, kuten elokuvien, arvojärjestys on kontekstiriippuvaista ja tähän kontekstiin ei ohjaajalla välttämättä ole sanavaltaa. Yhteiskunnan tuulet menevät miten menevät. Mutta ohjaaja voi aina tarkkailla ja kertoa siitä, mitä hän itse näkee ja tuntee.

Ohjaajan positio elokuvantekijänä on omasta mielestäni hyvinkin abstrakti, ja välillä voi olla vaikea osoittaa syy-seuraussuhteita valkokankaalle päätyvistä asioista. Mitä minä sanoin, että asiat menivät noin? Uskon, että monimutkaiset ja näkymättömätkin ihmisten väliset sosiaaliset prosessit voidaan kuitenkin tehdä näkyviksi ja onneksemme tutkimukset osoittavat, että sosiaalista älykkyyttä voi harjoitella.

Muistan miltä tuntui, kun katsoin ensimmäistä kertaa oman elokuvani valkokankaalta. Tämä tunne oli omituinen. Oma kokemukseni elokuvan tekemisestä oli palaveripöydästä toiseen hyppimistä ja puhuimista ja kuuntelemista, kunnes lopulta meillä kuin ihmeen kaupalla oli valmis elokuva. En muista missään vaiheessa ”tehneeni” elokuvaa, sillä niin iso aika oli mennyt asioiden miettimiseen ja kommunikointiin. Tuskin ikinä unohdan sitä hetkeä, kun nämä keskustelut ja lopputulos yhdistyivät mielessäni ja näin prosessin kokonaiskuvan. Se, mitä sanoin silloin, näkyy nyt tuolla noin. Se, mistä emme työryhmän kanssa koskaan löytäneet yhteistä innostusta, ei näy. Se, mitä ajattelin, mutten sanonut, ei näy, mutta se, mitä tunsimme yhdessä, vaikkei sitä koskaan sanallistettu, näkyy.

Tämä sosiaalinen prosessi, jota kutsumme elokuvaksi, on se kipinä, joka sisälläni on aina ollut. Ja vaikka rakkauteni elokuvaa kohtaan ei näyttäytynyt siinä muodossa, kuin mitä odotin sen näyttäytyvän, pystyn vihdoin päästämään siitä odotuksesta irti. Kaikki se mitä minussa piti olla, olikin sisälläni koko ajan. Sen sanallistamiseen vain meni hieman aikaa.



## VIITELUETTELO

- Abu-Akel, A., & Shamay-Tsoory, S. (2011). Neuroanatomical and neurochemical bases of theory of mind. *Neuropsychologia*, 49(11), 2971–2984.  
<https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2011.07.012>
- Amodio, D. M., & Frith, C. D. (2006). Meeting of minds: The medial frontal cortex and social cognition. *Nature Reviews. Neuroscience*, 7(4), 268–277. <https://doi.org/10.1038/nrn1884>
- Avenanti, A., Paluello, I. M., Bufalari, I., & Aglioti, S. M. (2006). Stimulus-driven modulation of motor-evoked potentials during observation of others' pain. *NeuroImage*, 32(1), 316–324.  
<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2006.03.010>
- Banissy, M. J., & Ward, J. (2007). Mirror-touch synesthesia is linked with empathy. *Nature Neuroscience*. [https://www.researchgate.net/publication/6263804\\_Mirror-touch\\_synesthesia\\_is\\_linked\\_with\\_empathy](https://www.researchgate.net/publication/6263804_Mirror-touch_synesthesia_is_linked_with_empathy)
- Barresi, J., & Moore, C. (1996). Intentional relations and social understanding. *Behavioral and Brain Sciences*, 19(1), 107–154. <https://doi.org/10.1017/S0140525X00041790>
- Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3), 497–529.
- Bellet, P. S., & Maloney, M. J. (1991). The Importance of Empathy as an Interviewing Skill in Medicine. *JAMA*, 266(13), 1831–1832. <https://doi.org/10.1001/jama.1991.03470130111039>
- Berger, D. M. (1987). *Clinical empathy* (ss. x, 294). Jason Aronson.
- Cacioppo, J. T., Berntson, G. G., Adolphs, R., Carter, C. S., McClintock, M. K., Meaney, M. J., Schacter, D. L., Sternberg, E. M., Suomi, S., & Taylor, S. E. (2002). *Foundations in Social Neuroscience*. MIT Press.
- Chartrand, T. L., & Bargh, J. A. (1999). The chameleon effect: The perception–behavior link and social interaction. *Journal of Personality and Social Psychology*, 76(6), 893–910.  
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.76.6.893>
- Damasio, H., Tranel, D., Grabowski, T., Adolphs, R., & Damasio, A. (2004). Neural systems behind word and concept retrieval. *Cognition*, 92(1), 179–229.  
<https://doi.org/10.1016/j.cognition.2002.07.001>
- Decety & Grèzes (1999). Neural mechanisms subserving the perception of human actions. *Trends in Cognitive Sciences*, 3(5), 172–178. [https://doi.org/10.1016/s1364-6613\(99\)01312-1](https://doi.org/10.1016/s1364-6613(99)01312-1)
- Decety, J., & Chaminade, T. (2003). When the self represents the other: A new cognitive neuroscience view on psychological identification. *Consciousness and Cognition*, 12(4), 577–596.  
[https://doi.org/10.1016/S1053-8100\(03\)00076-X](https://doi.org/10.1016/S1053-8100(03)00076-X)
- Decety, J., & Jackson, P. L. (2016). The Functional Architecture of Human Empathy: *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*. <https://doi.org/10.1177/1534582304267187>
- Dunbar, R. I. M. (1998). The social brain hypothesis. *Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews*, 6(5), 178–190. [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1520-6505\(1998\)6:5<178::AID-EVAN5>3.0.CO;2-8](https://doi.org/10.1002/(SICI)1520-6505(1998)6:5<178::AID-EVAN5>3.0.CO;2-8)
- Fletcher, P. C., Happé, F., Frith, U., Baker, S. C., Dolan, R. J., Frackowiak, R. S. J., & Frith, C. D. (1995). Other minds in the brain: A functional imaging study of “theory of mind” in story comprehension. *Cognition*, 57(2), 109–128. [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(95\)00692-R](https://doi.org/10.1016/0010-0277(95)00692-R)
- Frith, C. D., & Frith, U. (1999). Interacting Minds – A Biological Basis. *Science*, 286(5445), 1692–1695.  
<https://doi.org/10.1126/science.286.5445.1692>
- Frith, C. D., & Frith, U. (2006). The Neural Basis of Mentalizing. *Neuron*, 50(4), 531–534.  
<https://doi.org/10.1016/j.neuron.2006.05.001>
- Gu, X., & Han, S. (2007). Attention and reality constraints on the neural processes of empathy for pain. *NeuroImage*, 36(1), 256–267. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2007.02.025>
- Harari, Y. N. (2015). *Sapiens: A Brief History of Humankind* (1st edition). Harper.

- Hatfield, E., Cacioppo, J. T., & Rapson, R. L. (1993). Emotional Contagion. *Current Directions in Psychological Science*, 2(3), 96–100. <https://doi.org/10.1111/1467-8721.ep10770953>
- Heider, F., & Simmel, M. (1944). An Experimental Study of Apparent Behavior. *The American Journal of Psychology*, 57(2), 243–259. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/1416950>
- Hess, Y. D., & Pickett, C. L. (2010). Social rejection and self- versus other-awareness. *Journal of Experimental Social Psychology*, 46(2), 453–456. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2009.12.004>
- Hobson, R. P. (1989). On sharing experiences. *Development and Psychopathology*, 1(3), 197–203. <https://doi.org/10.1017/S0954579400000390>
- Kamina, P. (2002). *Film copyright in the European Union*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press. <http://archive.org/details/filmcopyrightine0000kami>
- Keysar, B., Morewedge, C. K., & Epley, N. (2004). Perspective taking in children and adults: Equivalent egocentrism but differential correction. *Journal of Experimental Social Psychology*, 40(6), 760–768.
- Kihlstrom, J. F., & Cantor, N. (2011). Social intelligence. Teoksessa *The Cambridge handbook of intelligence* (ss. 564–581). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511977244.029>
- Li, W., Mai, X., & Liu, C. (2014). The default mode network and social understanding of others: What do brain connectivity studies tell us. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00074>
- Lieberman, M. D. (2013). *Social: Why Our Brains Are Wired to Connect* (First Edition edition). Crown.
- Mamet, D. (1992). *On Directing Film* (Reprint edition). Penguin Books.
- MasterClass Online Classes. (2020). MasterClass. <https://www.masterclass.com/>
- OECD. (1998). *Human Capital Investment: An international Comparison*. [https://www.oecd-ilibrary.org/education/human-capital-investment\\_9789264162891-en](https://www.oecd-ilibrary.org/education/human-capital-investment_9789264162891-en)
- Peräkylä, A., & Gronow, A. (2017). *Ihmismieli ja sosiaalinen vuorovaikutus*. Gaudeamus.
- Povinelli, D. J., & Giambrone, S. (1999). Inferring Other Minds: Failure of the Argument by Analogy. *Philosophical Topics*, 27(1), 167–201. JSTOR.
- Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). THE MIRROR-NEURON SYSTEM. *Annual Review of Neuroscience*, 27(1), 169–192. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>
- Saarikoski, P. (1997). *Runousoppi*.
- Singer, T., & Lamm, C. (2009). The social neuroscience of empathy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1156, 81–96. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04418.x>
- Stuss, D. T., Gallup, G. G., & Alexander, M. P. (2001). The frontal lobes are necessary for 'theory of mind'. *Brain*, 124(2), 279–286. <https://doi.org/10.1093/brain/124.2.279>
- Tesser, A., & Rosen, S. (1975). The Reluctance to Transmit Bad News. *Advances in Experimental Social Psychology*, 8, 193–232. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(08\)60251-8](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(08)60251-8)
- Vignemont, F. de, & Singer, T. (2006). The empathic brain: How, when and why? *Trends in Cognitive Sciences*, 10(10), 435–441. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2006.08.008>
- Wechsler, D. (1958). The Measurement and Appraisal of Adult Intelligence. *Medical Journal of Australia*, 1(20), 669–669. <https://doi.org/10.5694/j.1326-5377.1959.tb88738.x>
- Weston, J. (1996). *Directing Actors*. Michael Wiese Productions.