

Kristiina Koskinen

Läpinäkyvä luontokäsitys

– ekokriittisen elokuvatutkimuksen
näkökulmia luontodokumenttien
kerrontaan



KRISTIINA KOSKINEN

**Läpinäkyvä luontokäsitys –
ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmia
luontodokumenttien kerrontaan**

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan
suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi luentosalissa 2 (LS2)
joulukuun 14. päivänä 2022 klo 12.



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

Rovaniemi 2022

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

Väitöskirjan ohjaajat

Dosentti Mari Mäkiranta, Lapin yliopisto
Professori (emerita), dosentti Eija Timonen, Lapin yliopisto

Väitöskirjan esitarkastajat

Dosentti Karoliina Lummaa, Turun yliopisto
FT Kaisa Hiltunen, Jyväskylän yliopisto

Vastaväittäjä

Dosentti Karoliina Lummaa, Turun yliopisto



Taitto: Minna Komppa, Taittotalo PrintOne

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 346
ISBN 978-952-337-332-7
ISSN 1796-6310

Julkaisun pysyvä osoite: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-332-7>

Tiivistelmä

Kristiina Koskinen

Läpinäkyvä luontokäsitys – ekokriittisen elokuvatutkimuksen
näkökulmia luontodokumenttien kerrontaan

Rovaniemi: Lapin yliopisto 2022, 168 sivua

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 346

ISBN 978-952-337-332-7

ISSN 1796-6310

Väitöstutkimukseni tarkastelee television luontodokumenttien luontokäsityksiä ja niiden muodostumista. Teoreettisesti työ paikantuu ekokriittisen elokuvatutkimuksen ja dokumentaarisen elokuvan tutkimuksen viitekehyksiin. Aineistolähtöinen monografia koostuu kolmesta tapaustutkimuksesta, jotka tarkastelevat yhteensä kuutta Yleisradion *Avaran luonnon* luontodokumenttia. Olen lähestynyt aineistoani käytännön televisiotyötä jäljittelevällä tavalla, jossa työstän aineistostani käsikirjoituksia valmiita teoksia havainnoimalla. Tämä menetelmä, jota kutsun jälkikäteen käsikirjoittamiseksi, juontuu omasta työkokemuksestani käsikirjoittajana. Käsikirjoittaminen yhdistyy tutkimuksessani perinteisempiin menetelmiin kuten representaatioanalyysiin ja kerronnan analyysiin.

Luontodokumentin muuntaminen käsikirjoitukseksi tuottaa toisenlaista pohdintaa kuin aineiston analysointi pelkän katsomisen perusteella. Tällä tavalla aineistoa analysoiva pyrkii asettumaan lähemmäs audiovisuaalista kerrontaa työstäneiden ammattilaisten positiota ja tuo mukaan näkökulmia, joita tutkijaposiitiosta ei välttämättä muuten olisi mielekästä ottaa huomioon. Käsikirjoitettu kokonaisuus rakentuu lukuisten yksityiskohtien joukosta, joista olen valinnut kokonaisuuden kannalta keskeiset. Merkityksellisiksi valittujen havaintojen tiivistäminen käsikirjoitukseksi ohjaa tarkastelemaan kokonaisuutta, jonka yksityiskohdat on rakennettu kiinnittymään toisiinsa.

Luontokäsityksen osalta tutkimukseni tulokset jäsentyvät kolmeen eri teemaan. Ensimmäisessä tapaustutkimuksessani hahmotan aineistostani villin ja koskemattoman luonnon. Rajattomaksi valtakunnaksi piirtyvä elokuvallinen metsä paikantuu kauas tavallisesta elämästämme ja näyttäytyy erityisenä ja omalakisena todellisuutena. Toisen tapaustutkimukseni esille nostamat kerronnan elementit ehdottavat, mikä luonnossa tapahtuvia muutoksia ohjaa: yksilön tahdonvoima, selittämätön entiteetti vai evolutiivinen kehitys ja sattuma. Kolmannen tapaustutkimukseni aineistosta hahmottuu luonto, jonka osana näkyy ja vaikuttaa ihminen. Aineistosta

on myös havaittavissa piirteitä, joissa ihmisen erityisasemaa turvaava raja muuhun elolliseen sumentuu. Yhdessä luonnontieteellisen asiatiedon kanssa luonnolle muodostuvat ominaisuudet rakentavat luontokäsityksen kokonaisuutta – aineistoni luontodokumenteissa vallitsee monitasoinen luontokerronta.

Dokumentaarisen elokuvan teorian avulla osoitan kytköksiä luontokäsitysten ja elokuvan todellisuussuhteen välille. Ensimmäinen tapaustutkimus tuo esiin yhteyden toden tallentamisen ajatukseen nojaavan dokumentaarisuuden ja villin luonnon käsitteellisen konstruktion välille. Luontodokumenteille tyypilliseksi tunnistettu kerronnan tyyli rakentaa vaikutelmaa, jossa luontoa olisi tallennettu ikään kuin sellaisenaan, ja elokuvan kuvamateriaali mieltyy läpinäkyväksi ikkunaksi todellisuuteen. Samaan aikaan luontoa on esitetty koskemattomana, vailla jälkiä inhimillisyydestä. Tällainen polaarinen toiseus, villiys ihmisyyden ja ajan ulottumattomissa, on tunnistettu palkitsevaksi jo varhain luontodokumenttien historiassa.

Toinen tapaustutkimukseni piirtää esiin dokumentaarisen kerronnan roolia luontokäsitysten muodostumisessa. Tarkastelemalla aineistoni kerronnan rakentumista tuon esiin väitteitä, joita kertomukset ja kerronnan elementit tuottavat luonnosta vaivihkaa. Ne ehdottavat älyllistä kasvua erityisille eläinyksilöille, avaavat mahdollisuuden ymmärtää kaloja merkityksellisinä yksilöinä ja esittävät kasvien toimijuuden tuntemattomana, mutta aktiivisena voimana. Kertojaääni ei sanallista näitä ehdotuksia eikä tuo esiin tällaisten väitteiden suhteellisuutta, mutta referentiaalinen materiaali synnyttää kerronnan ja kertomuksellisuuden kautta kuvittelua, joka säilyy dokumentaarisuuden puitteissa.

Vaikka luontodokumenttien kohdalla ei ole juurikaan keskusteltu totuusväittämien suhteellisuudesta, kerronta toimii niissä eräänlaisena ehdotusten tekijänä, dokumentaarisen kuvittelun tilana ja keinona. Jyrkkärajaisina piirtyvien faktatiedon ja asiapitoisuuden vaateet eivät estä kerronnan liukumaa pois totuuden ja valheen kategorioista kohti ulottuvuuksia, jotka toimivat ikään kuin eri kielellä. Dokumentaarinen kuvittelu ei tarkoita elokuvallista fiktiota, vaan kytkeytyy todellisuuden luonteeseen sumuisena, suhteellisenä ja fragmentaarisenä. Se kuljettaa luontodokumenttia sellaisten kysymysten äärelle, joihin meillä ei vielä ole aavistusta parempia vastauksia.

Kolmas tapaustutkimukseni avaa näkymiä siihen, miten audiovisuaalisen kerronnan valinnat tuottavat luontodokumenttiin posthumanistisesti virittyneitä piirteitä. Tutkimusaineiston esiintymisen vaikutelman herättävä sika ja testiolosuhteiksi rakennetut kuvauspaikat kyseenalaistavat katseen ja tiedon kohteena olevan luonnon ja työntävät meidät katsomaan myös itseämme. Dokumentaarinen performatiivisuus usuttaa pohtimaan luontodokumentin eläimen subjektiivista kokemusta ja vakiintuneita tapoja esittää ei-inhimillistä olevaisuutta.

Kehittämäni metodologian avulla olen pyrkinyt ymmärtämään luontodokumentteja aiemmista tulkinnoista poikkeavalla tutkimusotteella. Jälkikäteen käsikirjoittaminen ohjaa tarkastelemaan dokumentaarisia elokuvia tavalla, joka nojaa

vahvemmin niiden kerrontaan kuin ajatukseen todellisuuden tallentamisesta. Dokumentaarinen kuvittelu ja performatiivisuus ovatkin johtopäätöksiä, joihin voi päätyä nimenomaan kerrontaan keskittyvässä ja luontodokumenttien kertomuksellisuuden hyväksyvässä tutkimusotteessa.

Tutkimukseni merkitys on monipuolistaa, tarkentaa ja uudistaa akateemista katsetta luontodokumentteihin. *Avaran luonnon* luontodokumentit tavoittavat keskimäärin suuria yleisömääriä, ja pienetkin vivahteet niiden kerronnassa voivat ehdottaa olennaisia muutoksia suomalaiseen luontosuhteeseen – jota voi osittain pitää audiovisuaalisen kerronnan muokkaamana, kuten ensimmäisessä tapaustutkimuksessani tuon esiin. Tällaiset vivahteet tai murtumat ovat erityisen tärkeitä tunnistaa ympäristökriisin leimaamassa ajassamme, joka jälleen kerran ehdottaa luontokäsitysten uudelleen kirjoittamista.

Asiasanat: Avara luonto, dokumentaarisuus, ekokritiikki, kerronta, käsikirjoittaminen, luonto, luontodokumentit, luontuelokuvat, posthumanismi, representaatio

Abstract

Kristiina Koskinen

Transparent concept of nature –

ecocinematic perspectives on narration in wildlife documentaries

Rovaniemi: University of Lapland 2022, 168 pages

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 346

ISBN 978-952-337-332-7

ISSN 1796-6310

This doctoral thesis scrutinizes the concept and construction of nature in selected television wildlife documentaries. Theoretically, the work is situated within the frameworks of ecocritical film studies (ecocinema) and documentary film studies.

The data-based monograph consists of three case studies that examine a total of six wildlife documentaries, broadcast under the Finnish series *Avara luonto* (*Nature's Wide World*). I have approached the material by mimicking practical television work and reverted the selected films to screenplays. This method that I call late screenwriting (for lack of a better wording in English and borrowing the term from late photography) is a shortened term of screenwriting that happens after viewing a film, and stems from my own work experience as a screenwriter. The screenwriting is then followed by more traditional research methods, such as representation analysis and narrative analysis.

Converting a wildlife documentary into a screenplay produces different kinds of reflections than analysing data based on observation alone. In this way, the researcher strives to move closer to the position of the professionals working on audiovisual narration. It brings in perspectives that might not otherwise be meaningful from the research position. The audiovisual entity is made up of numerous details that must be determined relevant to the whole. Writing the perceptions into a screenplay induces one to look at an entity whose components are built to attach to each other.

As for the ideas of nature, the results of this research can be construed under three themes. In the first case study, I perceive a wild and an untouched nature in my material. The cinematic forest of the selected nature documentaries appears as a boundless kingdom, located far from our ordinary lives. It also appears as a specific and sovereign reality. The audiovisual narrations depicted in the second case study suggest what drives changes in the nature presented: the willpower of an individual, an unexplained entity or the evolution and coincidence. The nature perceived in the third case study finally contains visible humans impacting it. Features that blur the

boundary securing the privileged position of humans can also be conceived. Together with the scientific factual knowledge, the perspectives of the nature presented in these documentaries form a multilayered nature discourse.

Leaning on documentary film theory, I depict how the understanding of the film's relationship to reality connects with ideas of nature. The first case study highlights the link between the idea of recording reality and wilderness. The style identified as typical for nature documentaries builds an impression of nature recorded as such, objectively and neutrally. The footage of the film becomes comprised as a transparent window into reality. At the same time, the nature presented is devoid of visible traces of humanity. Such polarity, a wilderness beyond the reach of humanity and time, has been identified as appealing since the early stages of the genre.

The second case study depicts the role of the wildlife documentary's narration in relation to concepts of nature. By scrutinizing the construction of the audiovisual narration, I indicate claims that the narratives surreptitiously suggest of nature. They insinuate intellectual growth for special animal individuals, point to a possibility of understanding fish as meaningful individuals and present the agency of plants as an unknown but active force. The voice-over does not verbalize these suggestions, nor does it highlight the proportionality of such claims, but the referential footage generates narrative imagining, which remains within the premise of documentary.

Regarding wildlife documentaries, the discussion about the relativity of reality has been scarce. Despite this, it seems the narration in them can act as a kind of proposer, a space and a device of documentary imagining. The strict claims of factual content do not prevent the narration from sliding further from the categories of truth and false, toward dimensions that work on different levels. This kind of imagining is not equal to cinematic fiction but is linked to the quality of reality as blurred, relative and fragmentary. It can carry the wildlife documentary to answers that we have only hunches of.

The third case study shows how certain choices in the audiovisual narration of the selected nature documentaries produce traits that can be contemplated through posthuman theories. A pig creating an impression of performing and the filming locations constructed as test sites question a nature subject to human gaze and knowledge and thrust us to look at ourselves. This kind of documentary performativity incites reflections on the subjective experience of the animal in the film and renews established ways of presenting nonhuman creatures.

Through the methodology I developed, I have striven to understand wildlife documentaries with a research approach that differs from earlier interpretations. Late screenwriting directs one to view these films in a way that relies more on their narration than on the idea of recording reality. Conclusions like documentary imagining and performativity can only be achieved if narration is understood as intrinsic to wildlife documentaries and central to the focus of the research.

The importance of my research is to diversify and refine the academic look on wildlife documentaries. The series of *Nature's wide world* reaches large audiences, and even small nuances in their audiovisual narration may suggest changes to our relationship to nature – which can be partly considered created through audiovisual narration, as I highlight in the first case study. Such nuances or fractures are particularly important to identify in this time marked by the environmental crisis, once again strongly suggesting a conceptual re-writing of nature.

Keywords: Avara luonto, ecocinema, ecocriticism, documentarism, narration, nature, nature documentaries, posthumanism, representation, screenwriting, wildlife documentaries, wildlife films

Esipuhe

Kiinnostukseni luontodokumentteihin heräsi aikanaan kertaiskulla. Vuonna 1996 helsinkiläinen elokuvateatteri Bio City näytti vaihtoehtoisia elokuvia Rautatien torin laidalla. Yksi sellainen oli aivan uudelleen kehitetty luontodokumentti *Mikrokosmos – ruohikon kansa* (*Microcosmos: Le peuple de l'herbe* 1996, Ranska). Ostin lipun ja istuin pienessä ja pimeässä salissa kahdestaan toisen katsojan kanssa. Kokemus oli mullistava.

Mikrokosmos oli häkellyttävän hieno. Muistan yhä – lähes 30 vuotta myöhemmin – oopperamusiikin tahdissa parittelevat etanat, kertojaäänien pehmeiden, kuvauskohteena toimineen niityn kastepisarot ja selittämättömän omituiset hyönteiset. Mutta sitäkin enemmän *Mikrokosmos* herätti ajatuksia siitä, että luontodokumentit ovat kulttuurisia tuotteita, ne eivät vain viattomasti esitä luontoa sellaisenaan. Muistan myös ihmetelleeni, miksi kaikki luontodokumentit eivät olleet *Mikrokosmos* kaltaisia: aidosti yllättäviä ja tunteita herättäviä, ihmeellisiä ja pitkälti sanattomia.

Olin tuolloin tuore metsäekologian opiskelija, ja metsätieteet profiloituivat vahvasti poikkitieteellisinä. Opiskelin kokonaisuuksia, jotka olisivat hyvin voineet kuulua biologian oppiaineeseen, mutta myös sellaisia, joissa oli vahva yhteiskunnallinen näkökulma. Ympäristönsuojelutieteen sivuaineopintoni painottivat keskustelua ja ympäristöongelmien luonteen ymmärtämistä. Kun opintojeni jälkeen työllistyin luonnonsuojelujärjestöön, koin törmääväni ennakkoluuloihin siksi, että koulutukseni myötä edustin luonnonvarojen käytön näkökulmaa. Itse en kokenut ristiriitaa ratkaisemattomana – ajattelin, ja ajattelen yhä edelleen, että metsiä voi hyödyntää, vaikka tunnustaisikin luonnon itseisarvon. Luontokäsitysten merkitys ja erilaisuus alkoivat kuitenkin avautua.

Vuonna 2005 medianomin koulutus palautti minut luontodokumenttien pariin. Pohdin lopputyössäni kolmen erilaisen luontodokumentin kuvakerronnan suhdetta niiden ympäristöfilosofisiin lähtökohtiin, paljolti eläinfilosofi Elisa Aaltolan (2000) luontodokumentteja tarkastelevan artikkelin innoittamana. Tulin lopulta niihin ajatuksiin, joista lähdin väitöskirjaani kymmenen vuotta myöhemmin, vuonna 2016, hahmottelemaan: luontodokumentit noudattavat vahvoja kerronnan kaavoja, ja niissä vallitsee poikkeuksellisen rajattu käsitys dokumentaarisuudesta, eli elokuvan suhteesta todellisuuteen. Sekä luonto että sen luova esittäminen määrittävät ja rajautuvat näissä kapeissa rajoituksissa.

Havaitsin tuon työn myötä, ettei luontodokumentteja ollut tapana luokitella dokumentaarisiksi elokuviksi, niitä ei pidetty teoksina eikä etenkin taiteellisesti ansioituneina teoksina. Luettuani Juha Suonpään väitöskirjan (2002) löysin ilmiölle

analogian luontokuvan ja valokuvataiteen välisestä suhteesta. Vaikka taiteen kenttä ja populaarit audiovisuaaliset luontorepresentaatiot ovat 2000-luvulla lähestyneet toisiaan, tuolloin tuntui silti hiukan radikaalilta hakea Lapin yliopiston taiteiden tiedekuntaan tekemään väitöskirjaa luontodokumenteista. Miten luontodokumentteja voisi katsoa teoksina, ja miten asettaisin työni taiteiden tutkimuksen kontekstiin?

Ensimmäinen vastaus tähän kysymykseen löytyi menetelmästä, jonka kehitin halutessani päästä lähemmäksi luontodokumentin käsikirjoittajan, toimittajan tai muun sisällöntekijän näkökulmaa. Olen televisiotyössä tehnyt käsikirjoituksia lukuisiin lyhyisiin ja kahteen pitkään tv-dokumenttiin ja pidän käsikirjoituksen tavasta puristaa sanalliseen muotoon kaikkein olennaisin audiovisuaalisen tuotteen tai teoksen luonteesta, mukaan lukien tekijän pyrkimykset sanoa maailmasta jotain. Halusin soveltaa samaa ajatusta aineistoni luontodokumentteihin ja koittaa jälkikäteen kiteyttää tähän tuttuun muotoon, mihin niissä on kuvien, äänten ja rytmin monimuotoisessa yhtälössä pyritty ja miten kokonaisuus on rakennettu. Näin syntyi jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä, jota kuvailen tarkemmin siihen keskittyvässä luvussa.

Toinen vastaus taiteiden tutkimuksen kontekstiin asettumisesta muodostui siihen kytkeytyvien tieteenalojen uudelleen orientoitumisesta. Siinä missä luontoaiheet ja ympäristökysymykset olivat vielä Suonpään väitöskirjan aikaan usein erillään taiteen kentästä, ympäristökriisin mittakaavan avautuminen on 2010-luvulla saattanut ne vakiintuneeksi osaksi myös taiteiden tutkimusta ja visuaalisen kulttuurin tutkimusta. Esimerkiksi uusmaterialistiset ja posthumanistiset virtaukset ovat alkaneet toistua niin taiteessa kuin sen tutkimuksessakin, ja niihin on ollut hyvä liittyä mukaan.

Erityisesti Bergenin yliopistolla viettämäni tutkijakoulun ja vuoden 2018 IPCC:n ilmastoraportin hälyttävyyden myötä myös omaan tutkimusintressiini palasi vahva ympäristöpoliittinen huoli. Minkälaista roolia luonnontieteellisiksi mielletyt luontodokumentit näyttelevät antroposeenin ajassa? Jos ihmeellinen, koskematon luonto on romantiikan ajalta rakentunut harha, mitä meidän pitäisi ajatella joka viikkoisista, valtavat katsojaluvut saavuttaneista, laadukkaista ja luotettavista luontodokumenteista nyt, kun ihmiskunnan mielekäs tulevaisuus on vaakalaudalla ilmastonmuutoksen ja kuudennen sukupuuttoaalton seurauksena?

Vuoden 2020 aikana luontoon liittyvä mediakriittisyys vaikutti räjähtävän. David Attenboroughin juontama elokuva *Elämä planeetallamme* (*A life on Our Planet* 2020, Britannia) mursi luontodokumenttien tutun kaavan ja ilmaisi avoimesti pelkoa ja surua menetetyistä monimuotoisuuksista. Ruotsalainen ilmastovaikuttaja Greta Thunberg oli edellisenä vuonna astunut mediakeskiöön YK:n ilmastohuip-pukokouksen puhujana, ja vuonna 2020 julkaistiin dokumenttielokuva *I am Greta*. Suomessa viimeistään televisio-ohjelma *Docventures* toi ympäristökriisin akuutin hätätilanteen iltapäivälehtiin, sosiaaliseen mediaan ja kahvipöytäkeskusteluihin. Mutta mitä lopulta tapahtui *Avaralle luonnolle* ja luontodokumenteille? Yllättävän vähän. Vaikkapa *Tuntematon Kuuba* (*Wild Cuba: A Caribbean Journey* 2019, Irlan-

ti) esitteli toukokuussa 2020 yhä Kuuban luontoa sellaisena kuin olemme tottuneet luonnon lauantai-iltaisin näkemään.

Luontodokumentit ovat säilyttäneet tunnistettavan ytimen, ja se herättää kysymyksen siitä, mikä tuo ydin oikeastaan on. Kenties se voisi olla tutuksi käynyt luontokäsitys tai kaavaksi muuttunut kerronnan tyyli. Ehkä pohjimmiltaan se, mitä nämä tv-dokumentit kaikkein tehokkaimmin yrittävät kätkeä sisäänsä, on eräänlainen omakuva länsimaisesta kulttuurista – tällaisena me haluamme luonnon kokea, nähdä ja ymmärtää. Joka tapauksessa ne ovat esitys siitä, mikä koetaan niin ihmeellisenä ja elinvoimaisena, että se elvyttää ja virkistää ruudultakin. Tämän tutkimuksen viimeisessä luvussa (otsikolla *Dokumentaarinen luontokerronta*) palaan näihin kysymyksiin luontodokumenttien ytimestä ja sen säilymisestä.

Tutkimukseni on lähestymisyrittäys kohti sitä tunnistamatonta olennaista, joka luontodokumenteissa vetoaa niin moniin meistä. Olen haastanut vakiintuneita tutkimusmenetelmiä, kiertänyt kvantitatiiviset tutkimukset ja valinnut aineistokseni verrattain pienen joukon teoksia. Suuntaan katsettani tarkoituksella pois päin luonnontieteistä. Nämä valinnat ovat pakottaneet pohtimaan myös sitä, mikä on tämänkaltaisen tutkimusotteen merkitys.

Itselleni on ollut tärkeä lähtökohta, että luontodokumentteja ei katsota vain sisistymisen tai luonnonsuojelun vuoksi. Niissä on jotain, joka vetoaa meihin myös älyn ja tiedonhalun toisella puolen. Menestyneimmät luontodokumentit ovat olennaisesti lähempänä muita elokuvia kuin biologian oppikirjaa. Niissä korostuvat audiovisuaalinen kerronta, hyvin valitut päähenkilöt ja teknisen toteutuksen tasokkuus. Luontodokumentit ovat audiovisuaalisen alan ammattilaisten luovan työn ja taidon tuloksia.

Yhtä tärkeää on hahmottaa luontodokumenttien kaupallinen luonne, valtavat budjetit ja rahalliset voitot, joita ne parhaimmillaan tekijöilleen ja tuotantoyhtiöille tuottavat. Ajatus köyhästä luonnontuntijasta, joka osaisi myös viattomasti ja pyyteettömästi popularisoida luonnontieteitä, on myytti, jolle ei ole perusteita edes menneisyydessä. Luontodokumenttien tekijät ja tuottajat ovat jo vuosikymmeniä luovineet taiteen, viihteen ja luonnon esittämisen tiuhaan miinoitetulla areenalla – kritiikki on toisinaan ollut jopa skandaalinkäryistä, mutta genre elää sitkeänä ja menestyneenä.

Olen myös tutkimukseni alkumetreiltä saakka ajatellut, että luontodokumenteissa kiteytyy jotain olennaista meidän suhteestamme luontoon. Ne vastaavat sisäiseen tarpeeseen irrottautua ihmisyyhteisöjen kuormittavuudesta ja vaeltaa viattomuuden ja ikaikaisuuden tyyssijaan. Tämänkaltaisessa luonnossa meidän ei tarvitse syyllistyä eikä kantaa vastuuta, vaan voimme kokea ihmettelyn, ihastuksen ja jännityksen kaltaisia tunteita. Luontodokumenttien luonto onkin usein ollut kukoistavan elinvoimaista, ihmisen koskematonta ja leimallisesti draamallista.

Näitä ajatuksia olen tutkimuksessani jäsentänyt, tarkentanut, kyseenalaistanut ja perustellut. Olen tunnistanut tavanomaisen kritiikin ja vaihtanut näkökulmaa,

katsonut aineistoani toisenlaisin tutkijan silmin: ennalta määritettyjen päämäärien sijaan olen valinnut polkuni kohti teemoja, joista olen uskonut löytyvän entuudestaan tunnistamattomia kysymyksiä. Näiden epätietoisuuden ja epävarmuuden leimaamien matkojen seurauksena olen tuottanut uusia ajatuksia ja uudenlaisia oivalluksia. Mutta mikä on tällaisten uusien ajatusten merkitys? Onko niille sijaa maailmassa, jossa ympäristökriisi vaatii järeitä, nopeita ja konkreettisia ratkaisuja?

Ehdotan, että muuttuva luonto vaatii sekä nopeita käytännön toimia että hidasta ja teoreettista puurtamista – ja todennäköisesti myös kaikkea siltä väliltä. Isojen ja jaettujen ajatusrakenteiden muutokset syntyvät vuosien kuluessa, yksi ihminen ja yksi ajatus kerrallaan. Luontodokumentit tavoittavat helposti miljoonia katsojia vuosittain. Pienetkin nyrjähdykset näissä vahvasti paalutetuissa rakenteissa voivat tuottaa valtavia kerrannaisvaikutuksia. Tähän potentiaaliseen muutokseen paikkani tuottamieni ajatusten merkityksen ja voiman.

Näiden ajatusten vyyhdistä on vuosien kuluessa kasvanut tämän väitöskirjan kokonaisuus. Se ei olisi ollut mitenkään mahdollista ilman Koneen Säätiön tukea, joka myönnettiin tutkimukselleni peräti kahdelle ajanjaksolle: 2018–2020 sekä vuodelle 2021. Olen saanut tehdä väitöskirjaa ainutlaatuisen keskittymisrauhan vallitessa, ja olen tästä mahdollisuudesta syvästi kiitollinen. Kiitos myös Suomen Kulttuurirahaston Lapin rahastolle sekä Lapin yliopistolle Esko Riepuhan apurahasta. Sivistys rakentuu konkreettisimmillaan yksittäisten ihmisten tekojen varaan ja edellyttää taloudellisia mahdollisuuksia.

Olen vilpittömän kiitollinen Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan ohjaajilleni, Eija Timoselle ja Mari Mäkirannalle. Ennakkoluuloton ja kannustava ohjaus on leimannut koko prosessia alkaen jatko-opiskelijaksi hyväksymisestä ja jatkuen väitöskirjan valmistumiseen saakka. Marin ja Eijan vetämä tohtoriopiskelijoiden seminaariryhmä kasvoi lopulta aidosti akateemiseksi yhteisöksi, joka on opettanut keskustelemaan ja kommentoimaan vaikeitakin teoreettisia kysymyksiä. Lapin yliopiston tutkijakoulu ansaitsee myös vilpittömät kiitokset: jatko-opiskelijoiden suuresta hajonnasta huolimatta löysin tutkimukseeni runsaasti teoreettisia tukipylväitä, apua kirjoittamiseen ja inspiraatiota vaikeisiin hetkiin. Kaisa Hiltusta ja Karoliina Lummaata haluan kiittää työni huolellisesta tarkastamisesta ja haastamisesta. Johanna Tiitiselle suuri kiitos tarkkasilmäisestä oikolukemisesta.

Väitöskirjatutkimukseni on näistä keskeisistä tukipylväistä huolimatta ollut yksinäinen taival. Koronapandemian korostama eristyisyys tuntui välillä siltä, että luen yksin, kirjoitan itselleni ja keskustelenkin pelkkien elokuvien ja kirjojen kanssa. Näitä tunteita helpottamaan olen pyrkinyt ja osallistunut useampiin vertaismentorointiin perustuviin ryhmiin. Näistä ensimmäinen muodostui Koneen Säätiön kurssipäivän sytyttämänä. Ulla Vanhatalo ja Favela Vera Ortiz: liikituksen

täyteiset kiitokseni säännöllisesti kokoontuneesta ryhmästämme, johon sain purkaa epätoivoni ja epätietoisuuteni tutkimukseni etenemisestä. Samoin kiitän sydämetäni työhuoneeni jumikerhoa ja Virpi Pöyhöstä, jonka kanssa jaoimme tekstien raakaversioita, eräpäiviä ja turhautumia. Se, että lupaa jollekin toiselle palan tekstiä tiettyyn päivämäärään mennessä, on yllättävän vahva eteenpäin kuljettava voima.

Työhuoneillani Kruunuhaassa, Kalliossa ja Vallilassa on vallinnut toimivat käytännöt ja hyvä työn eetos. Kiitos erityisesti Jari Vistolle tämän mahdollistamisesta. Kiitos myös ystävälleni Pia Laiholle, jonka olohuoneessa Rovaniemellä sain yöpyä lukuisat kerrat tutkijakoulun kursseja suorittaessani. Lisäksi haluan kiittää ikivanhaa, vaikkakin nuoruutensa täysin säilyttäneitä ystäväni Tero Kivikangasta, joka on toistuvasti suonut mitä mainiota lounasseuraa. Se on ollut minulle tärkeää. Heidi Piiraiselle lämpimät kiitokseni rehellisestä ja hulvattomasta ystävydestä sekä hyvästä naapuruudesta.

Olen pyrkinyt pitämään tutkimustyöni mahdollisimman lähellä tavallista toimistotyötä – mennyt aamulla työhuoneelle, käynyt lounaalla ja palannut illaksi hakemaan lapsia päiväkodista tai iltapäiväkerhoista. Se on pitänyt minut järjissäni ja järjestelmällisenä. Tässä on auttanut myös mallioppiminen: seurasin vierestä Harri Pälvirannan väitöskirjan tekemisen prosessin ja näin, mikä toimii. Rutiinit, sitkeä puurtaminen ja selkeä vastapaino vapaa-ajalla ovat väitöskirjatutkijan parhaat ystävät. Harrille olen äärimmäisen kiitollinen myös lukuisista kommenteista raakateksteihini, vilpittömistä tsemppauksista sekä arjen reilusta ja tasapuolisesta jakamisesta. Sydämelliset kiitokset rakas ystävä, ilman sinua tämä väitöskirja ei ehkä koskaan olisi valmistunut.

Lapseni Roi ja Reko Pälviranta ovat puolestaan tarjonneet tutkimustyölle sen tärkeän vastapainon. He ja monet muut pienet ihmiset, joihin olen heidän kauttaan saanut tutustua, ovat palauttaneet minut kerta toisensa jälkeen elämän perusasioiden äärelle, ja tunnen siitä paitsi valtavaa rakkautta, myös syvää kiitollisuutta. Siis kiitos, ihanat ja vilkkaat poikani!

Omistan tämän väitöskirjan onnellisille kesäpäiville Vojakkalan kylässä, Villa Uunolalle ja rakkaalle Kaartjärvelle – sille, miten ne kietoutuvat meidän kaikkien elämään, kehoihin ja muistoihin.

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	3
Abstract	6
Esipuhe	9
Johdanto	15
Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen rakenne	16
Aineistona Avara luonto	19
Luontodokumenttien historiaa	22
Ekokriittinen elokuvatutkimus	30
Luontodokumentin todellisuussuhde	46
Jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä	53
Ensimmäinen tapaustutkimus: Näyttämöksi rakentuva metsäekosysteemi	64
Ekosysteemin käsite	65
Kaksi metsäaiheista luontodokumenttia	67
Jälkikäteen käsikirjoittamiseen yhdistyvä representaatioanalyysi	68
Villi ja koskematon metsä eläinten näyttämönä	80
Monitasoinen luontokerronta	87
Toinen tapaustutkimus: Ei-inhimillisen toimijuuden audiovisuaalinen kerronta	88
Ei-inhimillinen toimijuus	93
Kolmenlaisia eliöitä kerronnan keskiössä	96
Kahden eläinyksilön kasvukertomus	97
Perheen ja parven matkakertomus	100
Episodikertomus kasveista	106
Kerronnan muokkaama toimijuus	111
Dokumentaarinen kuvittelu	115
Kolmas tapaustutkimus: Kohti posthumanistista luontodokumenttia	120
Ekokritiikistä posthumanismiin	120
Kaksi inhimillistä luontodokumenttia	123
Jälkikäteen käsikirjoittamisesta posthumanistiseen virittymiseen	124
Näkyvä ihminen ja esiintyvä kotieläin	136
Teoksen ja sen tekijöiden kanssa liittoutuminen	141
Dokumentaarinen luontokerronta	144
Lähteet	157
Teokset	166

Johdanto

Tarkastelen tässä tutkimuksessa Yleisradion *Avara luonto* -sarjassa esitettyjen luontodokumenttien luontokäsityksiä tutkimalla niiden audiovisuaalista kerrontaa ja pohtimalla niiden dokumentaarisuutta. Tavoitteenani on ymmärtää, millaisia luontokäsityksiä aineistoni luontodokumentteihin muodostuu ja millä tavoin.

Tarkoitan luontokäsityksellä sitä, miten aineistoni aiheeksi tai sisällöksi nimetty luonto ymmärretään, rajataan, merkityksellistetään tai kytketään muihin ilmiöihin ja käsitteisiin. Luonnon käsite on sekä valtava että hämmentävän lipevä, sillä arkikielessä se näyttäytyy usein melko selkeänä. Luonnon voi esimerkiksi ajatella pitävän sisällään kaiken olevaisen, dualistisesti ymmärretyn ja kulttuurin vastakohtaksi muodostuvan ei-inhimillisen entiteetin, tai sitten sillä voidaan viitata konkreettiseen tutkimuskohteeseen, joka rajautuu valitun tieteenalan ontologisten ja epistemologisten lähtökohtien mukaan (ks. esim. Värynen 2017, 93–96; Lähde 2012, 97–99). Filosofi Kari Värynen onkin kirjoittanut osuvasti: ”*Luonnon käsite on yksi moniselitteisimmistä ja hämärimmistä käsitteistä*” (2017, 93).

Juuri luontokäsityksen kohdalla luontodokumenttien paikantuminen luonnon-tieteellisen tiedon ja elokuvan risteyskohtaan tuottaa kiinnostavan jännitteisyyden. Yhtäältä on pitkään ajateltu, että tietynlaisten menetelmien ja mittarien avulla luontoa voitaisiin tarkastella jopa neutraalina tutkimuskohteena (vrt. esim. Värynen 2017, 95; Koskinen 2016, 35, 40).¹ Toisaalta luontodokumentti on selvästi inhimillinen tuote, joka rakennetaan kulttuurisissa käytännöissä ihmisten käytettäväksi. Mutta onko luontodokumenttien luonto jotain luonnontieteellisen tutkimuskohteen kaltaista vai ensisijaisesti kulttuurinen konstruktio, jota tulisi lähestyä käsitteenä ja aatehistoriallisena ilmiönä? Vastaus riippuu mielestäni tutkijasta itsestään.

Tässä tutkimuksessa tarkastelen aineistoni luontokäsityksiä liukuen erilaisten ontologisten asetusten välillä. Hyvän perustelun näihin liukumiin tarjoaa ympäristöfilosofi Ville Lähteen pohdinta siitä, miten luontoa tulisi tutkimuskohteena ymmärtää (2012, 103). Lähde kirjoittaa, että meidän on käsitteellistettävä ja tulkittava luontoa voidaksemme tutkia sitä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että luonto olisi vain kielellisesti tai kulttuurisesti rakentunutta, vaan sitä ettei meillä ole muuta pää-

1 Viittaan tässä perinteeseen, jossa korostuu luonnontieteiden oletettu kyky tarkastella kohteitaan neutraalisti. Tällainen ajattelu kytkeytyy myös luontodokumentteihin silloin, kun ne ymmärretään luonnontieteiden popularisoinniksi. Kari Värynen tiivistää aiheesta näin: ”*Luonto ei ole itseäänselekyys, se ei ole vain sitä mitä nykyiset luonnontieteet tutkivat vaan siihen liittyy historiallisesti syntyneitä ja muuttuvia metafyyysisiä ja arvofilosofisia oletuksia. [...] Luonto on ehtymättömän rikas ja osittain aina tuntematon, joten meillä ei voi olla puhtaasti objektiivista näkökulmaa siihen mitä se on.*” (2017, 95)

syä luontoon tutkimuskohteena – tai luontodokumentin aiheena. En siis itsekään kiellä luonnon fyysistä ja materiaalista olemusta missään vaiheessa tätä tutkimusta, mutta suuntaan kiinnostukseni pääasiassa luonnon kulttuurisiin ja käsitteellisiin ominaisuuksiin.

Koska yhden väitöskirjan mittakaavassa luonnon käsitteeseen kokonaisuudessaan kytkeytyvä runsaus olisi ylitsevuotava tarkastelukohde, olen lähestynyt aineistoni luontokäsityksiä lukukohtaisten, rajatumpien teemojen ja käsitteiden avulla. Vaikka ymmärrän nämä teemat ja käsitteet 'luontoa' kokonaisuudessaan selittäväksi, on muistettava, että ne ovat tätä tutkimusta varten valittuja näkökulmia, eivätkä millään muotoa kata kaikkea, mitä luonnoksi kutsuttuun entiteettiin voisi luontodokumenteissa ymmärtää kuuluvan. Samoin tiivistän tutkimukseni tuloksena havaitut ja sanallistetut, luontoa selittävät käsitykset loppupohdinnoissa (*Dokumentaarinen luontokerronta*), mutta en kuitenkaan väitä tavoittavani tällä tutkimuksella yleispattevää määritelmää luontodokumenttien luonnolle kaikkinaisuudessaan.

Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen rakenne

Väitöskirjani selkärangan muodostavat kolme tapaustutkimusta, jotka pyrkivät kukin ymmärtämään aineistoksi valittujen luontodokumenttien audiovisuaalista luontoa omasta näkökulmastaan. Nämä tapaustutkimukset ovat myös teoreettisesti kukin omanlaisensa sovellus siitä, miten luontodokumentteja voi lähestyä ekokriittisen elokuvatutkimuksen puitteissa.

Kutsun näitä kolmea kokonaisuutta tapaustutkimuksen nimellä siksi, että ne ovat luonteeltaan varsin itsenäisiä: niissä on kussakin oma tutkimuskysymyksensä, aineistonsa, analyysitapansa ja pohdintansa (ks. esim. Laine 2007, 9). Kunkin tapaustutkimuksen teoreettinen orientaatio liukuu omaan suuntaansa kohti muita, ekokritiikille läheisiä tutkimussuuntauksia. Samalla tapaustutkimukset kuitenkin pyrkivät yhteiseen päämäärään ja lähestyvät yhteiseksi ymmärrettyä luontodokumenttien lajityyppiä kukin omista näkökulmistaan.

Tapaustutkimuksille on ominaista pieni ja tarkkaan valikoitu aineisto, jonka avulla ei niinkään pyritä edustavaan otokseen, vaan paremminkin tavoittamaan uutta, tarkkapiirteistä tietoa kiinnostavan ja tärkeän tapauksen kautta (Laine ym. 2007, 9–12). Tapaustutkimuksen yleistäminen tapahtuu ideoiden ja analyyttisten kehysten kautta ja voi perustua teoreettiseen kirjallisuuteen, aiempiin tutkimuksiin ja tutkijan omiin ajatuksiin (emt., 19, 34–38, ks. myös Peuhkuri 2007, 130–131).

Kolmen tapaustutkimukseni tutkimuskysymykset ovat:

1. Millainen on luontodokumenttielokuvan esittämä metsä representaationa?
2. Millaista ei-inhimillistä toimijuutta aineistoni luontodokumenttien kerronta tuottaa?

3. Millaisia ihmiskeskeisyyttä purkavia piirteitä aineistoni luontodokumenteista voi löytää?

Yhdessä ja moniäänisesti nämä kysymykset tuottavat vastauksia lähtökohtaani, eli pyrkimykseen ymmärtää luontodokumenttien audiovisuaalista luontoa teoreettiseen keskusteluun virittyneenä.

Tutkimukseni teoreettinen ajattelu nojaa kolmeen viitekehykseen, joita hyödynän eri tavoin. Ensinnäkin ekokriittinen elokuvatutkimus on tarjonnut työleni väljät puitteet ja lähtökohdan. Sen nimissä on kirjoitettu sekä syvällistä tutkimusta siitä, miten luontoa on elokuviissa yleisemmin tavattu esittää, että historiallisesti paikannettua tutkimusta luontodokumenteista. Näistä lähtökohdista on ollut hyvä lähteä etsimään vastauksia tutkimuskysymyksiini.

Toisena viitekehyksenä tutkimuksessani on dokumentaarisen elokuvan teoriakeskustelu, jonka avulla muodostan kytköksiä luontokäsitysten ja elokuvan todellisuussuhteen välille. Pyrin ymmärtämään luontodokumentteja aiemmista tulkinnoista poikkeavalla tavalla: kyseenalaistan ensimmäisessä tapaustutkimuksessani representaation heijastusteoreettisen mallin mielekkyyttä luontodokumentin todellisuussuhteen määrittäjänä ja etsin toisessa ja kolmannessa tapaustutkimuksessani vaihtoehtoja myös konstruktionistiselle representaatiotulkinnalle.

Kolmantena olennaisena viitekehyksenä on toiminut elokuvien käsikirjoittamiseen kytkeytyvä keskustelu. Näihin teksteihin olen nojannut erityisesti kehittäessäni tämän tutkimuksen metodologiaa. Se, miten luontodokumentteja tarkastelen ja analysoin, pohjaa lähtökohtaisesti fiktioelokuvaa varten rakennettuun käsikirjoittamisen teoriaan, mutta on sovellettavissa myös luontodokumenttien kaltaisen aineiston tarkasteluun. Se kuitenkin ohjaa tarkastelemaan dokumentaarisia elokuvia tavalla, joka nojaa vahvemmin niiden kerrontaan kuin ajatukseen todellisuuden tallentamisesta.

Nämä teoriat keskustelevat ja vuotavat toistensa tonteille. Erityisesti ekokriittisen elokuvatutkimuksen konteksti on merkittävä ja toimii läpi työn laveana paikannuksena siitä, mihin ohjaan tutkimustani asettumaan. Tässä johdantoluvussa käyn läpi kunkin kehyksen osalta, minkälaisiin perinteisiin tapaustutkimuksissani hyödyntämäni teoreettiset keskustelut paikantuvat. Erityisesti noston esiin sellaisia tutkimuksia, joissa luontodokumenteilla tai laveammin ilmaistuna luontokerronnalla on keskeinen sija, ja joiden voi ymmärtää olevan osa sitä kontekstia, johon oma lähestymistapani asettuu.

Ensimmäisessä tapaustutkimuksessani luontodokumentista piirtyy analyysini avulla esiin eläinten toiminnan näyttämöksi muodostunut metsä, jonka pohjoisuus korostaa kaukaisen, koskemattoman ja rajattoman luonnon vaikutelmaa. Reflektoin tällaisen luontorepresentaation merkitystä villin luonnon kulttuurisesta konstruktiosta käydyn keskustelun avulla. Tästä luvusta olen julkaissut myös vertaisarvioidun tutkimusartikkelin (Koskinen 2020). Artikkelin sisältö on kuitenkin jonkin verran

toisin painottunut kuin tähän monografiaan kuuluva kokonaisuus, ja lisäksi tarkastelen siinä pienempää aineistoa.

Toisessa tapaustutkimuksessani siirryn representaatioteoreettisesta lähtökohdastani eteenpäin ja syvennyn kolmen luontodokumentin kerrontaan ei-inhimillisen toimijuuden näkökulmasta. Ensimmäisestä piirtyy esiin eläinyksilöiden kasvukertomus, toinen on eläinjoukkojen sulkeutuva matkakertomus ja kolmas episodien kautta kerrottu kokonaisuus kasveista. Siinä missä yksilötarinan sankarieläin oppii selviytymään koettelemuksista nokkeluutensa ja kehittymiskyynsä ansiosta, eläinjoukkojen kohtaloa säätelevät ikiaikaiset luonnon lait, ja episodielokuvan kasvit ovat evoluution, sattuman ja olosuhteiden myötä kehittyneitä toimijoita.

Tällaiset valinnat eivät näyttäytyä katsojalle kannanottoina, vaikka niiden avulla luonto voidaan esittää yksilöiden intentionaalisen pyrkimyksellisyyden näyttämönä tai toisaalta jatkuvan vuorovaikutuksen tilana, joka koostuu sattumalle ja olosuhteille alisteisista toimijuuksista. Esimerkiksi ympäristöongelmien syy- ja seuraussuhteita tämänkaltaisen ymmärrys luontodokumenttien luonnosta selittää merkittävästi paremmin kuin käsikirjoitusoppaista tuttu, uusaristoteelisiin kaavoihin pohjautuva kerronta.

Kolmas tapaustutkimukseni käsittelee muuttuvaa ja murtuvaa luontodokumenttien genreä posthumanistisesti virittyneenä. Aineistoni koostuu kahdesta luontodokumentista, joissa luontoa ei enää esitetä ihmisestä erillisenä entiteettinä, eikä luontodokumenttia ole rakennettu vaikuttamaan neutraalilta tallenteelta todellisuudesta. Tarkastelen niiden avulla ihmisen erityisaseman purkamista valtavirran luontodokumentin kontekstissa. Näkökulma kohdistuu luonnon rajaamiseen ja määrittelyyn asettumalla luonnon ja kulttuurin kahtiajaon välissä vallitsevalle sumalle liukumalle.

Päätän tämän tutkimuksen pohtimalla sekä luontodokumenttien genren luonnetta että laveammin dokumentaarista luontokerrontaa antroposeenista tietoisessa ajassa. Taustalla on ajatus siitä, että luontodokumentit ottavat kerronnallaan kantaa siihen, mitä ja millaista luonto on. Meillä ei ole pääsyä sellaiseen luonnon esittämiseen, joka olisi kulttuurisesta merkityksenannosta vapaata tai eettisesti ongelmattomaa. Brian G. Nortonin käsitteellistämät pirulliset ympäristöongelmat tekevät myös luonnon esittämisestä pirullisen monimutkaista (2005, 130–138)².

2 Norton käyttää englanniksi termiä *wicked*, suomenkielistä sanaa pirullinen on käyttänyt mm. Markku Oksanen aiheesta kirjoittaessaan (2012). Norton viittaa ilmaisullaan erityisesti neljään ympäristöongelmille tyypilliseen piirteeseen, joita myös Oksanen käy läpi (2012, 67–68). Ensinnäkin on tavallista, että ongelmanmäärittely on vaikeaa ja kontekstisidonnaista, toiseksi ympäristöongelmiin on harvoin löydettävissä laskennallisesti optimoituja ratkaisuja. Kolmanneksi tyypillistä on ongelmien ainutkertaisuus: yrityksen ja erehdyksen kautta opittu tieto tulee yleensä siinä vaiheessa, kun ympäristö on jo pilaantunut. Neljäs pirullinen piirre on tämänkaltaisten ongelmien pysyvyys; vaikka väliaikaisia ratkaisuja tehdään, ongelma itsessään on taipuvainen säilymään.

Ekokriittisen elokuvatutkimuksen puitteissa kohdataan usein kysymys siitä, mikä voisi olla elokuvan ympäristöpoliittinen tehtävä (esim. Kääpä ja Gustafsson 2013, 4–5; Pick ja Narraway 2013, 5). Tätä kautta tarkastellessa myös ekokriittinen elokuvatutkimus saa aktivistisen sävyn: jos elokuvalla on ympäristöpoliittinen tehtävä, tutkimuksen tehtäväksi määrittyy tällaisten elokuvien tunnistaminen, analysoiminen ja esiin nostaminen – tai vaihtoehtoisesti kriittinen suhtautuminen sellaisiin elokuviin, jotka eivät asetettua ympäristöpoliittista tehtävää täytä. Jälkimmäisessä tarkastelutavassa aineistoon rakentuu helposti suhde, jota leimaa etäisyyttä ottava kriittisyys sekä ongelmallisten kytkösten ja yksityiskohtien esiin piirtäminen.

Tämä tutkimus keskittyy tällaisessa jaottelussa paremminkin ensimmäiseen tehtävään, eli tunnistamaan, ymmärtämään ja avaamaan uusia näkökulmia. Tarkastelutapani ennemminkin eläytyy, jäsentää ja kytkee kuin etsii valtaviirran luontodokumentteihin piiloutuneita virheitä, sudenkuoppia tai syvämerkityksiä. Tutkimukseni pyrkimys onkin uudistaa, monipuolistaa ja tarkentaa akateemista katsetta dokumenttaariseen luontokerrontaan.

Aineistona *Avara luonto*

Aloitin luontodokumenteista – niiden määrittelystä ja historiallisesta paikantamisesta – sillä lajityyppinä ne paljastuvat melko hankalasti rajattavaksi joukoksi ja niiden juuret ovat yllättävän syvällä menneisyydessä. Historiallisen katsauksen jälkeen palaan lyhyesti siihen, miten aineistoni luontodokumentit suhteutuvat tähän pitkään perinteeseen.

Yhtäältä meillä on jaettu käsitys siitä, mitä luontodokumentit ovat, mutta toisaalta genre paljastuu yllättävän moninaiseksi. Luontodokumentteja esitetään elokuvateattereissa, televisiossa, festivaaleilla ja monilla erilaisilla verkkosivuilla. Usein luontodokumentit kertovat kulttuurin vastakohtana näyttäytyvästä luonnosta, niissä on selittävä kertojaaäni, ja ne ovat tyyliltään asiakeskeisiä. Mutta on myös luontodokumentteja, joissa ei ole lainkaan kertojaaäntä, tai sen rooli on hyvin vähäinen (esimerkiksi *Siivekäs muutto* tai *Luontosinfonia*³). On sellaisia, joissa esiintyy ihmisiä ja niitä, jotka kertovat kaupunkiluonnosta (*Planeettamme Maa II: Urbaani maailma, Asvalttiiviidakot*⁴). Joissakin luontodokumenteissa vältetään vahvaa tarinankerrontaa ja viipyillään maisemien tunnelmissa (*Kamchatka Bears. Life Begins*⁵),

3 *Siivekäs muutto* (*Le Peuple Migrateur*, 2001, Ranska, Italia, Saksa, Sveitsi), *Luontosinfonia* (2019, Suomi).

4 *Planeettamme Maa II, Urbaani maailma* (*Planet Earth II, Cities* 2016, Britannia), *Asvalttiiviidakot*, jaksot 1–6 (2017, Suomi). *Asvalttiiviidakot* on kuusiosainen dokumenttisarja kaupunkiluonnosta. Se on myös hyvä esimerkki television luontoaiheisesta sarjasta, jonka kohdalla ei ole selvää, voiko sen jaksoja kategorisoida luontodokumenteiksi.

5 *Kamchatka Bears. Life Begins* (*Медведи Камчатки. Начало жизни*, 2017, Venäjä)

toisissa yhtä tunnistettava ominaisuus ovat kohtaukset, jotka keskittyvät taisteleviin ja pakeneviin eläimiin (*Villeiksi syntyneet*⁶).

Kirjallisuustieteilijä Tommi Nieminen on kirjoittanut inklusiivisesta ja eksklusiivisesta strategiasta genreä tunnistettaessa (2014, 8–9). Ensinnäkin on mahdollista tunnistaa genre inklusiivisen valinnan kautta, jolloin ajatellaan, että on jokin piirre, jonka täyttävät teokset ainakin ovat (esimerkiksi) luontodokumentteja. Tuloksena on yleensä laaja aineisto, jossa hajontaa on vääjäämättä paljon. Sitä onkin usein niin paljon, että lopulta yhdenmukaisuus on vähäistä, ja voikin pohtia, onko tällaisesta teosjoukosta mahdollista tunnistaa mitään kovin olennaista genren luonteesta.

Toiseksi genren voi tunnistaa eksklusion avulla, rajaamalla teosten joukkoa määrittelemällä jotain, mitä niissä ei ole. Pienen ja yhtenäisen teosjoukon avulla tutkija voi saada aineistokseen kokonaisuuden, jolla on vahvasti yhdenmukaiset piirteet ja josta voi muodostua kohtuullisen selkeä käsitys genrestä. Ongelmana on tällä kertaa, että moni samaan genreen lukeutuva elokuva jää pienen joukon ulkopuolelle, ja aineistoa voi moittia suppeaksi, tarkoitushakuiseksi tai heikosti yleistettäväksi.

Niemisen kuvailemista tunnistamisen strategioista olen valinnut jälkimmäisen, eli rajaan kiinnostukseni tässä yhteydessä koskemaan vain suhteellisen pientä, kano-nista joukkoa. Yleisradion *Avara luonto* -sarjan luontodokumentteja voidaan luonnehtia melko perinteisiksi luontodokumenteiksi. Sarja on hyvin tunnettu ja kantaa mukanaan korkean laadun, luotettavan tiedon ja eettisesti tehdyn tv-dokumentin mielikuvia (ks. Tuominen 2018). Sitä on esitetty vuosikymmenien ajan viikoittain, ja lauantai-illan päälähetys kerää yhä edelleen suuria katsojamääriä. *Avaran luonnon* luontodokumenteilla onkin mielestäni merkittävä rooli ja keskeinen asema suomalaisen luontokerronnan areenana.

Vaikka sarja on kotimainen, yksittäiset luontodokumentit ovat valtaosin kansainvälistä ohjelmahankintaa, esimerkiksi brittiläisen BBC:n tai saksalaisen NDR:n tuottamia luonto-ohjelmia (Tuominen ym. 2020). *Avaran luonnon* luontodokumenteille onkin tyypillistä monet angloamerikkalaisessa tutkimuskirjallisuudessa tunnistetut klassisen luontodokumentin piirteet, esimerkiksi tapahtumia selostava kertojaääni, katsojan sijoittaminen paremminkin ulkopuolisen tarkkailijan kuin tulkitsijan rooliin ja luonnon ymmärtäminen ihmisestä ja inhimillisyydestä irrallaan olevana entiteettinä (ks. Vivanco 2013, 111; Tuominen ym. 2020).

Samalla kun ilmastonmuutoksen, lajikadon ja kemikalisoitumisen kaltaiset suuret ympäristömuutokset ovat edenneet, myös tietoisuus ympäristökysymyksistä on kasvanut olennaisesti. Yhdenlainen vastaus luontodokumenttien esittämän luonnon muuttumiseen ovat olleet ympäristödokumentit, joissa dokumentaarinen luonto on vaihtunut villistä luonnosta ihmisen turmelemaan, elinvoimaisesta pilaantuneeseen ja ikiaikaisesta eri tavoin viallaan olevaan luontoon (ks. esim. Smaill 2016, 103–120; von Mossner 2016, 41–60; Murray ja Heumann 2016, 121–140).

6 *Villeiksi syntyneet* (*Born to be wild*, 2020, Alankomaat)

Avara luonto ei kuitenkaan ole, ainakaan tämän tutkimuksen tekemisen aikana, päätynyt esittämään ympäristödokumentteja. Sarjalle oli vuonna 2020 yhä tyyppilistä esittää tunnelmaltaan viihdyttäviä luontodokumentteja: *Kiehtovat kissat* (*Big Cats*, 2018, Britannia), *Ihmeellinen Australia* (*The Magical land of Oz*, 2019, Australia ja Britannia), *Tuntematon Kuuba* (*Cuba's Wild Revolution*, 2020, Irlanti), *Maa-ginen Islanti* (*Magisches Island - Leben auf der größten Vulkaninsel der Welt*, 2019, Saksa) ja *Villi Välimeri* (*Geheimnisvolles Mittelmeer*, 2018, Saksa) kertovat kaikki luonnosta, joka ilahduttaa, hämmästyttää ja elvyttää mieltämme elinvoimallaan. Hahmotellessaan luontodokumenttien erityispiirteitä dokumentaarisina elokuvina elokuvatutkija Luis Vivanco kirjoittaa, etteivät luontodokumentit ole perinteisesti peräänkuuluttaneet yhteiskunnallisia muutoksia (2008, 112). *Avaran luonnon* valintaa voidaan siis pitää lajityypillisenä.

Luontodokumenttien genren ytimeä on tunnistettu vahva viihtymisen ja jopa eskapismien funktio (ks. esim. Mitman 2009, 214). Perinteisesti luontodokumentit ovat tarjonneet keinon paeta ihmisiä: villin luonnon – ja luontodokumenttien genren – keskeinen ominaisuus on ollut mahdollisuus päästää irti ihmisyydestä ja siihen liittyvästä painolastista, olla vapaa. Viihtymisen ja eskapismien sijaan ympäristödokumentit ehdottavat katsojilleen vastuuta, huolta ja ahdistuksen tunnetta. Tässäkin mielessä *Avaran luonnon* luontodokumentit ovat genren tyyppillisiä edustajia.

En kuitenkaan ole halunnut tehdä tutkimusta kymmenistä tai peräti sadoista *Avarassa luonnossa* esitetyistä luontodokumenteista, vaikka sellainenkin olisi ollut mahdollista, sillä jaksoja on lähetetty viikoittain vuosikymmenten ajan. Sen sijaan olen halunnut pohtia tiettyjä teemoja yksittäisten luontodokumenttien kautta. Näitä teemoja, joista olen lähtenyt liikkeelle, ovat metsät ekosysteeminä (ensimmäinen tapaustutkimus), kerronta ja ei-inhimillinen toimijuus (toinen tapaustutkimus) sekä ihmisyyden ja ihmiskeskeisyys luontodokumenteissa (kolmas tapaustutkimus). Olen valinnut aineistokseni yhteensä kuusi *Avarassa luonnossa* vuosina 2010–2019 esitettyä luontodokumenttia, jotka esittelen kunkin tapaustutkimuksen kohdalla erikseen. Samassa yhteydessä perustelen vielä tarkemmin kyseisten luontodokumenttielokuvien valinnan juuri tuon tapaustutkimuksen aineistoksi.

Aineistovalintani heikkona kohtana voi nähdä kysymyksen siitä, kuinka mielekkäästi yleistettävää tällä tavalla tuotettu tieto on. Onkin totta, että kuuden luontodokumentin aineiston perusteella ei ole mielekästä esittää kovin tarkkoja tai ehdottomia väitteitä kaikista *Avaran luonnon* esittämistä tuotannoista. Voidaan pohtia, kuinka suuri aineisto olisi tarjonnut tällaisen mahdollisuuden, jos pitää mielessä *Avaran luonnon* ympärivuotisen ja viikoittaisen lähetyksen. Esimerkiksi aineistomäärän tuplaaminen tuskin olisi tuottanut tässä mielessä merkittävää lisähyötyä.

Toisaalta vahvuutena ovat kysymykset, joita olen päässyt esittämään. Pienen aineiston kautta on mahdollista keskittyä kerronnan tuottamiin luontokäsityksiin olennaisesti tarkemmin kuin suuren teosjoukon kautta. Lisäksi on huomattava, että

käyttämäni menetelmä, jälkikäteen käsikirjoittaminen, on työläs ja verrattain hidas tapa lähestyä aineistoa. Se edellyttää paitsi tarkkaa havainnointia ja havaintojen kirjaamista tiettyyn muotoon, myös tulkintaa ja pohdintaa siinä vaiheessa, kun ilman tätä työvaihetta analyysiään tekevä tutkija jo siirtyisi ryhmittelemään havaintojaan kohti teemoja tai pohtimaan niitä teoreettisen viitekehyksensä näkökulmasta. Kymmenien luontodokumenttien jälkikäteen käsikirjoittaminen olisi vaatinut tutkimustyöstäni väitöskirjan kokonaisuuteen suhteutettuna valtavan työmäärän.

Lisäksi *Avaran luonnon* luontodokumentit toistavat monia, luontodokumenteille tyypillisiä tunnistettuja kerronnan konventioita (ks. esim. Vivanco 2013, 111). Tällä tavalla olenkin pyrkinyt tutkimukseni tuloksia perustelemaan: yksittäisestä teoksesta esiin nouseva piirre voi kytkeytyä laajempaan teoreettiseen keskusteluun. Käytän tuloksista keskustellessani usein sanaa 'ehdotan' siksi, että nimenomaan ehdotusten kantimena (eikä esimerkiksi yleistävien väitteiden) aineistoni toimii parhaiten.

Valintani kytkeytyy myös tapaustutkimuksen luonteeseen. Satojen luontodokumenttien katsomisen ja seulomisen sijaan olen valinnut 2010-luvulla esitetyistä *Avaran luonnon* luontodokumenteista hakusanojen avulla vastaan tulleita esimerkkitapauksia. Ei siis ole mielekästä puhua empiirisestä edustavuudesta, vaan paremminkin rakentaa siltä aiemman tutkimuksen, teoriakirjallisuuden ja omien havaintojeni välille.

Pyrkimykseni on valinnallani myös korostaa luontodokumenttien luonnetta luovan työn tuottamana tuloksena. Tarkastelen luontodokumentteja enemmän teoksina kuin televisiotuotteen tuottamana ilmiönä. Ymmärrän siis aineistoani ensisijaisesti televisiossa esitettynä luontodokumenttielokuvina, jotka ovat audiovisuaalisen alan ammattilaisten tekemiä. Vasta toissijaisesti tarkastelen luontodokumentteja luontotiedon lähteenä tai luonnontieteiden popularisointina. Myös monet teoreettiset keskustelut ekokriittisestä elokuvatutkimuksesta, dokumentaarisuudesta sekä käsikirjoittamisesta, joita olen tässä tutkimuksessa hyödyntänyt, puoltavat tällaista aineistovalintaa, sillä nekin lähestyvät aihettaan pääasiassa yksittäisten teosten kautta, eivät suurten aineistojen analysointien kautta.

Luontodokumenttien historiaa

Luontodokumenttien elokuvahistoriallisia kytkentöjä on tuotu esiin melko vähän. Ne mieltyvät hyvin säilyneeksi televisiotuotteeksi ja erityisesti Suomessa kiinnittyvät aikaan, jolloin kanavia oli vain muutamia ja toistuvilla ohjelmilla viikoittaiset esitysaikansa. Esimerkiksi *Avara luonto* on aloittanut lähetyksensä 1980-luvulla, Ylen TV1:n parhailla katseluajoilla (Yle Avara luonto 2021; Mehtola 2013; Latva-Mantila 2019). Dokumentaarisuuteen kytkeytyvälle elokuvalliselle luontokerronnalle voi kuitenkin hahmottaa paljon pidemmän historian.

Luontodokumentit eivät rajaudu vain televisioon tai edes televisioajan ilmiöiksi. Esimerkiksi eläinfilosofi Jonathan Burt on tuonut esiin, kuinka eläimen esittäminen on leimallista koko elokuvan historialle (1999, 17–18). Luonto on ollut liikkuvan kuvan aiheena aivan sen alkumetreiltä saakka, Eadweard Muybridgen laukkaavissa hevosissa tai Etienne-Jules Mareyn lentävien lintujen siiveniskuissa. Elokuvan alkuvaiheiden luontoklassikoihin lukeutuu myös mustavalkoinen lyhytelokuva *Electrocuting an Elephant* (1903). Vain 74 sekunnin mittainen dokumentaarinen teos kuvaa *Topsy* -nimellä tunnetun sirkusnorsun teloituksen hämmentävän ja nykyihmiselle vaikeasti tulkittavan tunnelman vallitessa.

Alkuvaiheessa luonnon kuvaamiseen liittyikin kerrontaa enemmän uuden teknologian avaamat mahdollisuudet. Ihmisen silmälle näkymättömät linnun siiveniskut tai hevosten jalkojen liike vaikuttivat aikalaisten näkökulmasta luultavasti ihmeellisiltä. Kuoleman tallentaminen elokuvaan, erityisesti kun eläimen ja ihmisen eroavaisuus ymmärrettiin perustavanlaatuiseksi, oli ennen kaikkea kuriositeetti, jonka ajateltiin vetoavan yleisöön (ks. Bousé 2000, 43, 45). Ensimmäisiä elokuvia, esittivätpä ne sitten luontoa tai eivät, leimaakin usein tämänkaltaisen ihmetyksen motiivi.

Sen sijaan jo 1910-luvulla yleistyneissä matkakertomuksissa, travelogueissa, on mukana myös tarinallisuutta – ja luonto liittyi keskeisesti näihin elokuviin. Matkakertomuksien kohteena oli etenkin alkuvaiheessa usein tuntematon ja villi Afrikka, josta länsimaalaiset seikkailija–dokumentaristit tekivät villieläinten aiheuttamia vaaratilanteita ja väkivaltaa korostavia safarielokuvia (Bousé 2000, 46–47)⁷. Yhtäältä elokuvien tuottamisen ja rahoittamisen motiivina oli ajatus luonnontieteellisesti kiinnostavista ja sivistävistä elokuvista ja toisaalta halu saavuttaa mahdollisimman suurta yleisösuosiota hyväksi havaituilla kerronnan keinoilla (Mitman 2009, 26–58).

Lupaus dokumentaarisuudesta oli jo tuolloin avain molempiin tavoitteisiin. Vaikka kulissien takana näiden kahden tavoitteen välillä jouduttiin jo tuolloin kamppailemaan ja tekemään kompromisseja, elokuvien mainoslauseet lupasivat autenttista ja lavastamatonta luontoa⁸. Hyvän esimerkin tarjoaa aviopari Martin ja Osa Johnssonin ensimmäinen, valtavan menestyksen saavuttanut safarielokuva, *Trailing African Wild Animals* (1923), joka esitteli paratiisinkaltaisen, villieläimiä kuhisevan Afrikan.

Viihteellisemmän elokuvan tekijöinä tunnettujen Johnssonien kahden vuoden kuvausmatka Afrikkaan tuotti elokuvan, jonka mainoksissa luvattiin aitoa luontoa

7 Derek Bousé hahmottelee nykyisenkaltaisten luontodokumenttien prototyypeiksi kolme elokuva-genreä, jotka kaikki olivat olemassa jo 1910-luvulla. Näitä ovat safarielokuvat, tieteellis–sivistävät elokuvat sekä kerronnalliset seikkailuelokuvat (2000, 46).

8 Myös dokumentaarisen elokuvan klassikkoa, Robert Flahertyn elokuvaa *Nanook, pohjoisen poika* (1922), voitaneen tarkastella eräänlaisena luontodokumenttien esi-isänä. Lavastamisen roolia, kerronnan ehdoilla kuvattua todellisuutta ja fiktioelokuvaa lähestyvää kokonaisuutta ovat pohtineet esimerkiksi Susanna Helke (2004, 21; 29–35) ja Belinda Smaill (2016, 78–81).

ilman lavastamista, harhaanjohtavia tekstejä, tulkintoja tai minkäänlaista väärentämistä tai sensaationhakuisuutta (Mitman 2009, 29). Sekä Eric Barnow (1993, 50) ja Derek Bousé (2000, 51) ovat tuoneet esiin, kuinka elokuvahistoriaan jääneiden Johnssonien elokuvantekemiseen liittyi nykynäkemyksen valossa varsin kyseenalaisia toimintatapoja. Kuvausryhmän on kerrottu mm. ampuneen ja häirinneen eläimiä reaktioita provosoidakseen sekä lavastaneen kohtauksia kaukana väitetyistä kuvauspaikasta (Bousé 2000, 51–52; Mitman 2009, 30).

Gregg Mitman kuvaa tarkasti safarielokuvien ja muiden matkakertomusten herkkää tasapainoa mykkäelokuvan aikakaudella (2009, 26–58). Ne olivat kalliita rahoittaa ja tekijöiksi tarvittiin rohkeita ja taitavia elokuvantekijöitä. Hyvin varhain ymmärrettiin kerronnallisten ominaisuuksien, kuten draaman, antropomorfoinnin, eläinten yksilöllistämisen ja sekä väkivallan että kamppailun kytkös yleisömenestykseen. Samaan aikaan etenkin safarielokuviissa oli mukana myös luonnontieteellinen elementti, ja sen mukana säilyttäminen toi elokuvalla myös arvostusta ja sitä kautta ensin rahoittajia ja lopulta myös yleisöä.

Hätkähdyttävää *Trailing African Wild Animals* -elokuvaan liittyvässä keskustelussa onkin, että sen dokumentaarisuudesta käydyt julkiset keskustelut ovat melko samankaltaisia kuin luontodokumenteista esitetyt näkökulmat 2000-luvulla (ks. esim. Avola 2020; Street-Porter 2018; Manninen 2016). Autenttisuus, fiktiivisyyden ymmärtäminen väärentämisenä tai vääristelynä ja liiallisen antropomorfismin teemat nousevat yhä keskusteluun, samalla kun valtavien budjettien luontodokumentit pyrkivät esittämään yhä teknisempien ratkaisujen kautta luontoa ja saavuttamaan mahdollisimman suuret katsojamäärät.

Dokumentaarisen elokuvan eettiset haasteet, tallentamisen ja kertomisen eroavaisuus sekä yleisön houkuttelu draamalla, tirkistelyllä tai väkivallalla ovat teemoja, jotka ovat siis nousseet keskeisiksi jo 1900-luvun alkupuolen luontoelokuviissa. Yhtäältä elokuvat ovat tarvinneet yleisönsä, jotta niiden tekemistä on voitu rahoittaa. Toisaalta on keskusteltu dokumentaarisuuden etiikasta. Safarityyppisiin matkakertomuksiin perustuvat traveloguet ovatkin hyvä esimerkki siitä, miten syvälle elokuvahistoriaan luontodokumenttien juuria voi jäljittää.

Nykyisenkaltaisten luontodokumenttien esiäitinä voinee pitää Disneyn *True Life Adventures* sarjaa (1948–1960⁹). *True Life Adventures* oli elokuvateattereihin tuotettu sarja dokumentaarisia luontoelokuvia, mutta Disney hyödynsi näitä elokuvia myös televisioajan alkuvaiheissa. Elokuvia tai niiden osia näytettiin uudelleen, ja sarja toimi myös esikuvana tuleville luontoon keskittyville televisioformaateille (Mitman 2009, 131; Bousé 2000, 62).

Innostus eksoottiseen ja villiin luontoon oli säilynyt matkakertomusten kulta-ajasta, mutta sen lisäksi Walt Disney tuotteisti taitavasti luonnon ajattoman koskemattomuuden (siis luonnon ilman ihmistä) elokuviksi, jotka vetosivat

9 Vuosilukujen lähde: Mitman 2009, 109–110

nopeaan tahtiin kaupungistuvaan ja teollistuvaan yhteiskuntaan (Mitman 2009, 110). Elokuvakerronnan rooli ja merkitys myönnettiin aiempaa suuremmin, mutta vastuu siitä sysättiin luonnolle itselleen – tunteellisuus ja draamallisuus syntyivät aidoista tilanteista, luonto kirjoitti käsikirjoitukset (Molloy 2013, 169; Mitman 2009, 110).

Disneyn luonto oli myös aiempaa lempeämpi ja perhekeskeisempi luonto (Mitman 2009, 110–111, 125–127; Molloy 2013, 172). Sodanjälkeiselle, 1950-luvun yleisölle karsittiin pois kaikki liian väkivaltaiset kohtaukset ja korostettiin luontaisen sukupuoliroolien vallitsevuutta myös eläinkunnassa (Sammond 2005, 202). Toisaalta myös sivistävä ja luonnontieteellinen sisältö oli keskeinen osa *True Life Adventuresin* menestystarinaa. Disney mm. suuntasi sarjan laajan markkinointikampanjan amerikkalaiselle opettajakunnalle eri asteisissa kouluissa (Mitman 2009, 113).

Kaukomaiden eksotiikan sijaan monet elokuvista korostivat viimeisten amerikkalaisten erämaiden suomaa vapautta ja itsenäisyyttä. Alaska oli kohteista suosituin, ja sinne kohdistui myös keskiluokan kasvava kiinnostus eränkänäntiin – metsästämiseen, kalastamiseen, kiipeilemiseen ja vaeltamiseen (Molloy 2013, 174). Juuri Alaskan erämaiden puolesta kampanjoitiin luonnonsuojelutyössä, ja elokuvien uskottiin tekevän yleisöä suopeammaksi erämaa-alueiden suojelemiseen. *True Life Adventures*-elokuvien antropomorfismi ja draamavetoisuus eivät 1950-luvulla vielä herättäneet kritiikkiä, ja monet ympäristöjärjestöt tukivat ja palkitsivat Disneyn luontoelokuvia ympäristötekoina (Mitman 2009, 123; Molloy 2013, 173).

Aivan yhtä olennaista kuitenkin oli, että Disney muovasi luonnosta elokuvallisen massatuotteen, jonka se kaupallisesti taitavasti. Liiketoimet luontobrändin alla laajenivat turismiin ja matkailuun, teemapuistoihin ja live-esityksiin, ja Disneyn luontoaiheiset televisio-ohjelmat valjastettiin osaksi huolella rakennettuja mainoskampanjoita (Molloy 2013, 175–176). *True Life Adventuresien* oletettu dokumentaarisuus ja autenttisuus auttoivat rakentamaan luonnonsuojeluaatteesta olennaisen osan hyvin kulutuskeskeistä brändiä.

Tämäkään ristiriitaisuus ei ole luontodokumenttien lajityypistä pois karissut – pikemminkin vain lisääntynyt. Yhtäaikainen kytkeytyminen luonnon suojelemiseen ja toisaalta sen kuluttamiseen ja taloudelliseen hyödyntämiseen ovatkin eräänlainen pirunnyrkki, joka samaan aikaan tuottaa sekä genren elinvoimaisuutta että kritiikkiä sitä kohtaan. Vaikka *True Life Adventures* on amerikkalainen esimerkki ja kaupallisten kanavien tuote, luontodokumenttien kehityksessä on hahmotettavissa samansuuntaisia piirteitä myös Britanniassa.

British Broadcasting Corporationin (BBC) luonto-ohjelmilla oli pitkä historia radiossa, ja siksi Britanniassa luontodokumentit siirtyivät televisioon paremminkin radiosta kuin teatterielokuvista. Ensimmäiset luonto-ohjelmat lähetettiin vuonna 1953, mutta niissä oli runsaasti keskustelua ja studio-osuuksia, joten niiden toteutus muistutti vahvasti radio-ohjelmista tuttuja konventioita (Bousé 2000, 73–74). Bousé toteaaakin, että Britanniassa elokuvateattereissa esitettävien dokumentaaristen

luontoelokuvien sulautuminen televisioformaatteihin oli merkittävästi hitaampaa kuin Yhdysvalloissa (emt., 73).

Vahva yleisradioyhtiö BBC oli pitkään tavallista vapaampi kaupallisista paineista ja saattoi ainakin julkisesti ylläpitää keskeisenä motiivinaan sivistävää ja tiedeperusteista ohjelmatuotantoa myös luonto-ohjelmissaan. Natural History Unitin (NHU) perustaminen (vuonna 1957) ja yksikön kasvu avaavat luontodokumenttien historiaan näkökulman, jossa keskeinen jalansija on luonnontieteellisellä tarkkuudella ja opetuksellisella sisällöllä. Kaupallisuuden ja sivistyksen tasapainottelun sijaan kulis-seissa käytiin toisenlaisia valtakamppailuja. Kiistakapuloita olivat mm. tutkijoiden rooli ohjelmatuotannossa, nopeasti nousevan etologian tieteenalan arvostus¹⁰ sekä NHU:n asema luotettavana ja itsenäisenä luontotiedon tuottajana (Gouyon 2011, 426–427).

Sysäys kohti viihteellisempiä ja kaupallisempia luontodokumentteja tuli BBC:n kaupalliselta kilpailijalta, ITV:ltä. Vuonna 1961 se alkoi esittää luontosarjaa nimeltä *Survival*, jossa luvattiin enemmän liikettä, jännitystä, tapahtumia ja luonnossa kuvattuja kohtauksia studiokeskustelujen sijaan (Bousé 2000, 76). Sisältö painottui enemmän viihteeseen ja laajojen yleisöjen tavoittamiseen kuin tosiharrastajien tiedontarpeen palvelemiseen. Tieteellisyyden korostamisen sijaan haluttiin painottaa elokuvallisuutta ja kytkeytyä amerikkalaisen luontoelokuvan traditioon. *Survival* olikin ensimmäinen monista Britanniassa tehdyistä sarjoista, jotka myytiin myös Yhdysvaltoihin (Bousé 2000, 76–78, 80).

Disney-formaatti ja käsikirjoituksen merkitys tunnistettiin: päähenkilöinä esiintyvät eläimet alettiin nimetä, juoni rakennettiin luonnon kiertokulkua korostaen sykliseksi, ja teemat rakentuivat klassisesti esimerkiksi matkakertomuksiksi tai orpo-tarinoiksi (Bousé 2000, 78–79). Myös kuuluisan kertojaäänen rooli hahmotettiin olennaiseksi, samoin kuin runsas musiikin käyttö ja jännittävien tilanteiden tarpeellisuus – seurattavien eläinten tuli joutua vaaraan tai aiheuttaa vaaratilanteita muille (emt.).

BBC seurasi kehityksen mukana ja kehitti omia tuotantojaan. Luontodokumenttien juontajan, David Attenboroughin, urapolkua kohti kuuluisuutta pohjusti määrätietoinen ja strukturoitu prosessi, jossa hänen julkisuuskuvansa rakennettiin tietoisesti uudelleen: televisiotuottajasta tuli perinteinen, käytännössä tietonsa oppinut luonnontutkija. Ensimmäinen menestyssarja, *Life on Earth* (1979), edellytti valtavia panostuksia. Tiedeviestintää tutkineen Jean-Baptiste Gouyonin mukaan sitä tehtiin kolme vuotta, kuvattiin yli sadassa paikassa eri puolella maailmaa, mukana oli yli viisisataa tutkijaa ja paikallista asiantuntijaa, ja ohjelmasarjalla oli miljoonan punnan

10 Etologia alkoi saavuttaa uskottavuutta samaan aikaan television alkuaikojen kanssa. Tähän saakka biologit olivat tutkineet eläimiä ennen kaikkea kuolleiden tai vangittujen näytteiden kautta, sekä ilmeisesti historiallisten näytteiden perusteella. Mutta luontoa havainnoivat etologit toivat tieteenhaaraan paitsi uuden tavan tuottaa tietoa, myös uudenlaista tietoa, mitä ei kitkatta hyväksytty (Gouyon 2011, 426).

budjetti (2011, 439). Hanketta kuvailtiin kaikkien aikojen kunnianhimoisimmaksi hankkeeksi televisiohistoriassa (emt.).

Panostukset kannattivat. Sarja saavutti valtavat katsojaluvut, kritikoiden ja kansalaisten ylistävät arviot sekä paalutti Attenboroughin aseman television luonnonhistorian keulakuvaksi (Guyon 2011, 440; ks. myös Molloy 2014). Attenboroughin luontodokumenttisarjat jatkuivat menestyksekkäällä *Life*-sarjalla. Vuodesta 1967 alkaen brittiläisiä luontosarjoja oli alettu myydä myös Yhdysvaltoihin, ja niiden taloudellinen menestys kasvoi entisestään.

Vuosituhanen iltaruskon koittaessa ruudussa esitetystä luonnosta oli kasvanut valtava kansainvälinen televisioteollisuuden osa-alue. Tuo kasvu ei sittemmin ole laantunut, päinvastoin: luontodokumentteja esittävien kanavien määrä on lisääntynyt ja ohjelmatarjonta etsinyt uusia muotoja. Esimerkiksi Discovery Channel, National Geographic, Animal Planet ja monet muut kansainväliset kanavat tuottavat ja esittävät luontosisältöjä enemmän kuin yksittäinen katsoja ehtii elämässään kuluttaa.

Kun BBC aloitti vuonna 2008 luontodokumenttisarjansa *Vaihtolämpöisten elämää* (*Life in Cold Blood*, 2008, Britannia) esittämisen, sen yksittäiset jaksot saivat Britanniassa pitkälti yli kuuden miljoonan katsojan yleisöjä (Dowell 2008). *Planeettamme Maa II* (*Planet Earth II*, 2016, Britannia) ensimmäinen jakso oli ensi-iltanaan Britannian katsotuin luontodokumentti 15 vuoteen, saavuttaen peräti 9,2 miljoonan katsojaluvut (Jackson 2016). *Sininen planeetta II* (*The Blue planet II*, 2017, Britannia) ylitti tämänkin ennätyksen: sen ensimmäistä jaksoa katsoi Britanniassa 14,1 miljoonaa katsojaa (Ruddic 2017).

Tällaiset luontodokumentit rakennetaan maailmanlaajuiseen levitykseen ja valtavilla budjeteilla. *Planeettamme Maa* (*Planet Earth*, 2006, Britannia) -sarjan levityksessä oli BBC:n lisäksi mukana mm. yhdysvaltalainen Discovery Channel, japanilainen NHK, kanadalainen CBC, hollantilainen DWF, kreikkalainen ERT, saksalainen Polyband sekä Yleisradio (IMDb 2021). *Planeettamme Maa II* tuotannossa mukana olivat BBC:n omien yksiköiden lisäksi saksalainen ZDF, kiinalainen Tencent sekä Ranskan julkinen televisioyhtiö France Télévisions (IMDb 2021).

Alalla liikkuvien rahasummien kokoa voinee hahmottaa parhaan dokumentin Oscarin voittaneen *Pingviinien matka* (*March of the Penguins*, 2006, Ranska) -elokuvan kautta. Gregg Mitman kirjoittaa vuonna 2009 elokuvan tuottaneen yksin Yhdysvalloissa 77 miljoonan dollarin tulot, jotka ovat siihenastisen historian toiseksi suurimmat, mitä dokumenttielokuvalla on pystytty Yhdysvalloissa saavuttamaan (2009, 209). Elokuvan ranskalainen ohjaaja, Luc Jacquet, tienasi vastaavasti maailmanlaajuisesta levityksestä ja myynnistä 127 miljoonaa USD (emt.).

Kotimaisessa mittakaavassa isoja luontodokumenttituotantoja ovat olleet Matila Röhr Productionsin *Metsän tarina* (2012, Suomi), *Järven tarina* (2016, Suomi) sekä *Tunturin tarina* (2021, Suomi). *Järven tarina* oli vuonna 2019 Suomen elokuvasäätiön tilastoissa kaikkien aikojen katsotuin kotimainen dokumenttielokuva (187 185

katsojaa), ja *Metsän tarina* kolmanneksi katsotuin kotimainen dokumenttielokuva (90 544 katsojaa) (Suomen elokuvasäätiö 2019; Mäkipää 2017). *Järven tarina* säilytti paikkansa ensimmäisenä myös kymmenen katsotuimman dokumenttielokuvan joukossa, siis mukaan lukien ulkomaiset, Suomessa esitetyt dokumenttielokuvat (Suomen elokuvasäätiö 2019).

Planeettamme Maa ja *Planeettamme Maa II*, *Pingviinien matka*, *Metsän tarina* ja *Järven tarina* ovat kaikki esimerkkejä luontodokumenteista, joissa katsojan roolissa saa ensisijaisesti viihtyä ja ihmetellä. Luonto esitetään pääsääntöisesti ilman ongelmia, sairauksia tai ihmisiä, elinvoimaa uhkuvana vihreytenä, hämmästyttävänä eläiminä tai ikaikaaisena viattomuuden tyyssijana. Tällaiseen luontoon eivät kuulu ympäristökysymykset tai luonnon ja kulttuurin väijäämätön yhteen kietoutuneisuus.

Kaikkia näitä tuotantoja voisi luonnehtia perinteisiksi tai klassisiksi luontodokumenteiksi, joista on käytetty myös englanninkielistä termiä *blue chip*¹¹. Derek Bousé viittasi sillä luontodokumenttiin, jonka tunnusmerkkejä ovat keskittymisen megafaunaan, visuaalinen loistokkuus, draamallinen juoni sekä luonnon-tieteen, politiikan, historian ja ihmisten poissaolo (2000, 14–15). Esimerkiksi Luis Vivanco on päivittänyt määritelmää luonnehtimalla perinteistä tai klassista luontodokumenttia lajityyppinä, joka noudattaa tiettyjä tyyllillisiä ja narratiivisia konventioita (2013, 111). Tällaisia konventioita ovat esimerkiksi paternalistisen ja diegeettisen maailman ulkopuolisen kertojaäänen käyttö, faktatietoon kytkeytyminen ilman tieteellisiä viittauksia tai tutkijoiden näkyvyyttä, luonnon kiertokulkuun kytkeytyvät juonenkuljetukset, eläinyksilöihin keskittyminen sekä luonnon esittäminen historiattomana, epäpoliittisena ja koskemattomana, vailla jälkiä ihmisen toiminnasta.

Blue chip -luontodokumentteja onkin luonnehdittu eskapistiseksi fantasiaksi, joka palvelee ensisijaisesti viihteen ja kaupallisuuden motiiveja (ks. esim. Mitman 2009, 214). Kriitikillä on kieltämättä paikkansa. Se ei kuitenkaan ole ainoa näkökulma, jota lajityyppiin voi soveltaa. Yhä edelleen voi perustella tällaistenkin luontosisältöjen merkitystä sivistyksen ja oppimisen kautta sekä luonnontieteiden popularisointina. Luontodokumentit voivat myös olla väylä oppia rakastamaan luontoa. Ne voivat tarjota tunteita, joista inspiroituneena sukupolvet toisensa perään lähtevät metsäretkille, vaelluksille tai muiden luontokokemusten äärelle (vrt. Hiltunen ym. 2020, 10–12¹²). Jo Disneyn *True Life Films* -tuotantoihin liitetty ristiriita siitä, että

11 Oletettavasti kasinoiden pelimerkeistä juontuvaa termiä *blue chip* käytetään myös muilla aloilla viitaten korkeaan taloudelliseen arvoon (ks. esim. Sijoitustieto 2017).

12 Esimerkiksi suomalaisen *Metsän tarina* -dokumenttielokuvan kohdalta on kuitenkin esitetty, että elokuvassa näkyvä koskematon metsä esittelee pikemminkin sitä, mitä metsät ovat laajemmassa mitassa olleet esiteollisella ajalla (Hiltunen ym. 2020, 10–12). Tällä tavoin tarkasteltuna *Metsän tarinan* mytologisoitu metsä näyttäytyy harhaanjohtavana kuvauksena metsien nykytilanteesta ja herättää kysymyksen, onko nostalgia uskottava ympäristöviestinnän muoto katsojille, jotka ovat usein hyvinkin tietoisia ympäristökriisin mittasuhteista.

yhtäältä ne rakensivat luonnosta massatuotteen, mutta toisaalta ne voidaan nähdä luonnonsuojeluaatteen kannalta tärkeinä, on edelleen olennainen (ks. Mitman 2009, 130–131; Molloy 2013, 173).

Suuria yleisöjä tavoittavien dokumentaaristen luontoelokuvien joukossa on kuitenkin muitakin elokuvia kuin perinteisimpiä *blue chip* -luontodokumentteja. Kerrontaa uudistaneet, ranskalaiset luontoelokuvat *Mikrokosmos - ruohikon kansa* (*Microcosmos: Le peuple de l'herbe*, 1996), *Siivekäs muutto* (*Le Peuple migrateur* 2001) ja *Oceans* (2009) nähtiin laajalla levityksellä eri puolilla Eurooppaa (ks. esim. Fay 2008, 59–60; Cineuropa 2021). Romanttista luontosuhdetta kyseenalaistava *Grizzly Man* (2005) saavutti laajan kansainvälisen huomion ja kriitikoiden ylistykset (Mitman 2009, 212; Smaill 2016, 1). Myös monet ympäristökysymyksiä käsittelevät dokumenttielokuvat ovat nousseet suuren yleisön tietoisuuteen: esimerkiksi *Epämiellyttävä totuus* (*An Inconvenient Truth*, 2006), *The Cove – meren salaisuus* (2009) tai *Virunga* (2014) eivät enää, ainakaan yksinomaan, viihdyttäneet katsojaansa, mutta käsittelevät keskeisesti luontoon liittyviä kysymyksiä.

Suomessa klassikkobrändi 1980-luvulta, Yleisradion *Avara luonto*, tavoittaa helposti yli puolen miljoonan yleisön viikoittain ilmestyvällä luontodokumentilla (ks. esim. Latva-Mantila 2019; Mehtola 2013). Lisäksi Yle tuottaa lukuisia muita luonto-ohjelmia, sillä luontosisällöt löytävät yleisönsä ja niitä muunnellaan moniin eri ohjelmatyyppeihin. Vuodesta 1975 esitetty radio-ohjelma *Luontoilta* on säilynyt yli vuosikymmenien, ja katsojien lähettämiin kysymyksiin on yhä edelleen vastaamassa joukko ammattitutkijoita, joiden viihteellisyys- ja julkisuusarvo on varsin maltillinen (Areena audio 2021).

Dokumentaaristen elokuvien tyyliä ja metodologiaa käsittelevässä väitöskirjassaan Susanna Helke kirjoitti vielä vuosituhannen alkupuolella pienessä sivulauseessa luontodokumenteista:

Televisiossa on syntynyt useita välineelle ominaisia alalajeja, kuten draama-dokumentaarit, dokusaippua 1990-luvulla, luontodokumentaarit ja yhteiskunnalliset reportaasit ja henkilömuotokuva. Näissä ilmaisu – jota jo Grierson peräänkuulutti määriteltessään dokumentaarisen elokuvan aktuaalisuuden luovaksi käsittelyksi – on alisteista tiedon välittämiseksi ja toisaalta informaatioviihteen perinteelle. (2006, 51.)

Ajatus vähämerkityksellisestä informaatiioviihteen lajityypistä, joka on syntynyt televisiossa, on paitsi puutteellinen, myös paljon kuvaava. Luontodokumentteja ei ole koettu elokuvateoreettisesti kiehtovaksi tai uutta ajattelua avaavaksi lajityypiksi, mikä on näkynyt niitä käsittelevän tutkimuksen vähäisenä määränä. Niiden valtava taloudellinen rooli ja massayleisöjen tavoittaminen on pitkään sivuutettu ilmeisen vähämerkityksisenä niin elokuvatutkimukselle kuin ympäristötutkimukselle.

Kasvava tietoisuus luonnon tilasta on kuitenkin haastanut tämän asettelman monin tavoin. Niin elokuvat kuin niiden tutkimus käsittelevät yhä useammin ekokriisin sytyttämiä teemoja. Edes David Attenboroughin viimeaikainen dokumenttielokuva, *A Life on Our Planet* (2020), ei enää esittele vain luonnon ihmeitä, vaan rinnastaa ekokatastrofin Tšernobylin ydinvoimalaräjähdyksen jälkeiseen tuhoon. Luontoa ja luontosuhdettamme uudelleen pohtivat posthumanistiset ja uusmaterialistiset tutkimussuuntaukset ovat tulleet osaksi taiteiden tutkimuksen lähestymistapoja (esim. Lummaa ja Rojola 2014; Hongisto ja Kurikka 2013; Hyttinen ja Lummaa 2020; Karkulehto, Koistinen ja Varis 2020).

Lisäksi dokumentaarisuudella määriteltyjen ja legitimoitujen elokuvien ja televisiosisältöjen ymmärtäminen ja muotoutuminen yhä monivivahteisemmiksi tekevät vanhoista kategorisista rajauksista hapertuneita. Dokumentaarisuuden uudet ja alati kehittyvät muodot saavat fiktio ja fakta -dikotomiaan perustuvat jaottelut näyttämään auttamattoman epätarkoilta. Dokumentaarisuus ymmärretään yhä useammin liikkuvana ja neuvottelunvaraisena käsitteenä, todellisuuden pysäyttäneen representaation sijaan. Myös keskustelu luonnon käsitteestä on ekokriisin myötä jälleen herännyt aktiiviseksi. Nämä ilmiöt nyrjäyttävät totuttuja näkökulmia luontodokumentteihin. Näitä nyrjähdysiksi ja niiden synnyttämiä murtumia lähdän tapaustutkimuksissani tarkastelemaan.

Ekokriittinen elokuvatutkimus

BBC:n luontodokumenttien historiaa kartoittanut tiedeviestinnän tutkija Jean-Baptiste Gouyon kiteyttää luontodokumenteille kolme keskeistä ominaisuutta: ensinnäkin tieto on niissä keskeistä, toiseksi ne ovat kulutustuotteita ja kolmanneksi hyvin rakennettuja tarinankerronnan välineitä (2019, 5). Näistä kolmesta Gouyon lähtee tutkimaan nimenomaan ensimmäistä, tiedollisuuden ominaisuutta, ja tarkastelee luontodokumentteja pohtien sitä, miten tietoa yhteiskunnassa tuotetaan ja miten luontodokumenttien kaltaiset tiedontuotannon paikat tai tilat muokkaavat tietoa itsessään.

Taustani käsikirjoittajana on ohjannut tätä tutkimusta paremminkin kohti Gouyonin kategorisoimaa kolmatta ominaisuutta. Hän käyttää siitä englanninkielistä ilmaisua *storytelling device*, suomennettuna tarinankerronnan väline, keino tai tekniikka. Tämä muotoilu kirvoittaa kysymyksen siitä, voiko luontodokumenttien genreä rajata kertomuksellisuuden leimaamaksi. Guyon ei perustele valitsemaansa muotoilua sen tarkemmin, ja itsekin jättäisin mielelläni kysymyksen avoimeksi – on todettava, että huolellinen, genreteoriaan nojaava lajityyppianalyysi jää niin Gouyonin kuin omankin tutkimukseni rajausten ulkopuolelle.

Mielestäni on kuitenkin syytä epäillä, että audiovisuaalisen kerronnan hahmottaminen vain tarinoiden kautta on melko summittainen ja turhankin ka-

peasti rajattu näkökulma näihin teoksiin¹³. Siksi laventaisin hänen käyttämäänsä termiä korjaamalla sen kerronnalliseksi elokuvaksi. Oma näkemykseni on, että nimenomaan taiteiden tutkimukseen kytkeytyvät tieteenalat voivat auttaa tämän ominaisuuden ymmärtämisessä ja avata uudenlaisia näkökulmia dokumentaariseen luontokerrontaan.

Etenkin aluksi tutkimuskysymysteni kannalta olennaisimmat teemat paikantui-
vat leimallisesti kirjallisuustieteilijöiden käymään ekokriittiseen teoriakeskusteluun. Ekokritiikki on yksi monista 1960-luvulta leimahtaneen ympäristöherätyksen akateemisista mukuloista. Ajatus siitä, että myös taiteella ja taiteiden tutkimuksella saattoi olla osansa ympäristökysymyksissä, oli osittain uusi, mutta toisaalta monet ekokritiikin teoreettiset keskustelut kytkeytyivät ympäristöfilosofiaan ja yhteiskuntatieteellisiin suuntauksiin¹⁴. Tutkimusalan muotoutuminen ja vakiintuminen on paikannettu 1990-luvulle, jolloin tutkimuksen kohteeksi määriteltiin fyysisen ympäristön ja kirjallisuuden suhde (Glotfelty 1996, xviii).

Monet ekokritiikin keskusteluista ovat hyvin sovellettavissa myös luontodokumentteihin, ja tutkijoiden kiinnostus oli 2010-luvulla laajentunut muihinkin kuin kirjallisiin aineistoihin. Samaan aikaan myös ekokriittisesti suuntautunut elokuvatutkimus kehittyi kovaa vauhtia, ja melko pian tutkimuskirjallisuuteni alkoi painottua paremminkin ekokriittisten elokuvatutkijoiden teoksiin. Yksittäisistä kirjoista ja tutkijoista tutkimusala on laajentunut parissa vuosikymmenessä myös elokivateoreettisia näkökulmia – ei vain elokuvia aineistonaan – hyödyntäväksi viitekehykseksi. Tutkimusala on siis melko nuori, ja sillä on yhteisen historian lisäksi temaattisesti vahva sidos kirjallisuustieteen ekokriittiseen tutkimusotteeseen. Tässäkin tutkimuksessa tukeudun paikoitellen kirjallisuustieteilijöiden ekokriittisiin näkemyksiin.

Ekokritiikki on yhtäältä kiinnostunut siitä, minkälaisia suhteita inhimillisen ja ei-inhimillisen välille muodostuu kulttuurisissa esityksissä ja toisaalta siitä, minkälaisia merkityksiä luonnolle annetaan ja tuotetaan kaunokirjallisuudessa. Aluksi sen parissa keskityttiin realistiseen luontokirjallisuuteen, Britanniassa romantiikan runouteen ja Yhdysvalloissa 1800-luvun transsendenttien ei-fiktiiviseen luontokirjoittamiseen (Lahtinen 2005, 7). Yhteistä oli ajatus siitä, että tutkimusalan kannalta olennaisia olivat luontoa sellaisenaan kuvaavat tekstit. Tavoiteltavaksi määriteltiin teos, jossa ei-inhimillinen ei jää vain kehyksen asemaan, inhimillinen etu ei ole ainoa hyväksytty tavoite, ihmisen eettinen vastuu luontoa kohtaan korostuu ja luonto esitetään prosessina staattisen ja annetun sijaan (Buell 1995, 7–8).

13 Palaan tähän kysymykseen luontodokumenttien kerronnasta ja kertomuksista toisessa tapaustutkimuksessa (alaotsikko *Ei-inhimillisen toimijuuden audiovisuaalinen kerronta*), missä yhteydessä myös määrittelen nämä käsitteet tarkemmin.

14 Esimerkiksi Frankfurtin koulukunnan monet kysymyksenasettelut olivat käsitelleet luontoon liittyviä kysymyksiä. Ekokritiikin parissa on julkaistu yhä edelleen kriittisen koulukunnan teorioihin pohjaavia tutkimuksia (ks. esim. Müller 2017).

Vastaavanlainen ilmiö on havaittavissa myös ekokriittisen elokuvatutkimuksen alkuvaiheista. Kiinnostuksen kohteeksi valikoitui aluksi pääasiassa elokuvia, joiden aiheena oli eksplisiittisesti luonto tai ympäristökysymykset. Kulttuurintutkija ja ympäristöfilosofi Adrian Ivakhiv onkin kutsunut luontodokumentteja realistisen luonnosta kirjoittamisen elokuvalliseksi vastineeksi (2008, 2). Mielestäni Ivakhivin tapa liittää nämä kaksi varsin erilaista mediumia yhteen on liiallisen yksinkertaistava, mutta avaa valaisevan näkökulman tutkimussuuntausten eroavaisuuteen.

Luontodokumentit ovat valtava kaupallinen menestystarina ja genrenä merkittävän laeva. Luontodokumenttien jakelualustoina toimii mm. useita aiheeseen erikoistuneita, kansainvälisiä tv-kanavia. Suurimpia menestystarinoita leimaavat miljoonayleisöt ja valtavat rahavirratt niin tekovaiheessa kuin tuottona. Luontokirjallisuuden tekijöihin lukeutuvat kirjailijat itse, mutta luontodokumentin takana on kokonainen työryhmä audiovisuaalisen alan ammattilaisia. Tuotantokoneisto tuo mukanaan moninkertaisesti kulttuurisia kerroksia, joten esitettävään luontoon eivät vaikuta vain kirjailijan omat havainnot, ymmärrys ja motiivit, vaan koko työryhmän inhimillinen ja yhteiskunnallinen toimijuus. Teoksina luontodokumentteja leimaa usein ajatus indeksisyydestä¹⁵, mutta sekään ei päde kirjallisuuteen.

Yhteiseksi nimittäjäksi jääkin nimenomaan *mielikuva* läpinäkyvyydestä, tallentavuudesta ja luonnosta, joka ei olisi kulttuurista ja kerronnan keinoista värjäytynyt ja vaikuttanut. Ekokritiikin ensimmäinen aalto suhtautui realistiseen luontokirjallisuuteen lähtökohtaisesti myönteisenä mahdollisuutena, mutta juonen, näkökulman tai henkilöhahmojen kaltaiset kerronnan keinot koettiin ongelmallisina (Lehtimäki 2019, 85–86). Myös ekokriittisen elokuvatutkimuksen alkuvaiheen teokset suhtautuivat luontodokumentteihin kriittisesti korostaen erityisesti niiden tarinankerronnan ja viihteellisyyden ominaisuuksia (esim. Bousé 2000).

Ekokriittisestä näkökulmasta kiinnostavien teosten joukko herättikin pian keskustelua. Kirjallisuustieteilijät totesivat melko varhain, että ekologista näkökulmaa voi soveltaa hyvin monenlaisiin kirjallisiin teoksiin, ja myös elokuvatutkimuksen aineiston raja-asettui uudelleen tarkasteltavaksi. Elokatutkija Paula Willoquet-Maricondi ehdotti ekoelokuvan termin rajaamista pienelle joukolle elokuvia, joissa voi nähdä mahdollisuuksia ekopoliittisesta diskurssista ja toiminnasta inspiroitumiseen (2010, xii; 44–45). Tällaisia teoksia voisivat olla vaikkapa taiteelliset dokumenttielokuvat tai kokeelliset elokuvat.

Kuitenkin jo kolme vuotta myöhemmin elokuvatutkija Stephen Rust ja humanistinen ympäristötutkija Salma Monani totesivat kirjassa *Ecocinema Theory and Practice*, että tutkimusalalla vallitsee melko laaja yhteisymmärrys siitä, että huolellinen analyysi voi paljastaa mistä tahansa elokuvasta kiehtovia ja syvällisiä näkökulmia

15 Palaan indeksisyyden käsitteeseen tarkemmin, kun kirjoitan luontodokumenttien suhteesta todellisuuteen (otsikolla *Luontodokumentin todellisuussubde*).

elokuvan monenlaisiin suhteisiin maailmaan ympärillämme (Rust ja Monani 2013, 3). Tämän määrittelyn taustalla on ajatus siitä, että elämäntapamme ohjaa meitä kohti ongelmallista suhdetta ei-inhimilliseen maailmaan, ja elokuva tarjoaa ikkunan siihen, kuinka me kuvittelemme tämän asiointilan, sekä siihen, kuinka me toimimme sen puolesta tai sitä vastaan. Lisäksi rajauksessa – tai rajauksen puuttumisessa – korostuu ajatus siitä, että elokuvat ymmärretään sekä materiaalisina että kulttuurisina teoksina. Elokuva on taiteenlajina sisäsyntyisesti ekologista, ”*ecologically embedded*”, Rust ja Monani kirjoittavat (emt.).

On kuitenkin yhä tavanomaista, että elokuvien ekokriittinen vaikutuspotentiali kytetään nimenomaan luontoa tavalla tai toisella käsitteleviin elokuviin. Elokuvatutkija Pat Brereton esittää tähän näkökulmaan olennaisen lisäyksen: luonnon kauneudesta voimansa ammentavat ekoelokuvat ovat taipuvaisia sivuuttamaan kysymykset vallasta ja oikeudenmukaisuudesta (2016, 15). Tämä ajatus ehdottaa myös luontodokumenttien pohtimista eettisesti kyseenalaisina ympäristövaikuttajina.

Luontodokumentit representaatioina

Ekokriittinen elokuvatutkimus laajeni nopeasti moniääniseksi ja melko epäyhtenäiseksi keskusteluksi. Vuosituhannen vaihteen molemmin puolin julkaistiin useita elokuvien luonto- ja ympäristösuhdetta tarkastelevia teoksia. Esimerkiksi David Ingramin *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000) tarkastelee Hollywood-elokuvien ja ympäristöaatteiden suhdetta. Scott MacDonaldin *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films About Place* (2001) keskittyy amerikkalaisten avantgarde-elokuvien mahdollisuuksiin kouluttaa katsojien havaintokykyä luonnon ja ympäristökysymysten suhteen uudelleen.

Luontodokumenttien osalta kenties keskeisimmäksi nousi Derek Bousén kirja *WildLife Films* (2000). Englanninkielinen termi *wildlife film* ei tarkkaan ottaen ole aivan vastaava kuin suomenkielinen *luontodokumentti*, jonka voi ymmärtää olevan viittaussuhteeltaan vähemmän kytkeytynyt nimenomaan villieläinten elokuvalliseen esittämiseen. Koska parempaa termiä ei suomen kielessä ole, käännös ’luontodokumentti’ on mielestäni riittävän osuva, etenkin kun tarkastelee Bousén tekstin sisältöä tietoisena kirjoittajan angloamerikkalaisesta katsantokannasta.

Bousén pääviestinä teoksessa on luontodokumenttien luonne pitkälti kaupallisia tuotteina, joihin vaikuttavat vahvemmin Hollywood-kerronnan lainalaisuudet kuin dokumentaarisen elokuvan konventiot. Hänen näkemyksensä mukaan luontodokumenttien esittämä luonto on vahvasti viestintävälineeseen muokattu, eikä niitä ylipäätään tulisi mieltää dokumentaarisen elokuvan alalajina (emt., 20–24).

Bousé paikantaa luontodokumentit representaation ja simulaation välimuodoiksi (2000, 13). Hän perustelee väitettään tarkkaan luetellen ominaisuuksia, jotka erottavat luontodokumentit muista dokumentaarisista elokuvista (2000, 24): Eläimiä kuvataan usein salaa, piilokojusta, ja etäisyys kuvattavaan on etenkin

suurpetojen kohdalla huomattavan pitkä, joten telelinssien käyttö lähikuvien saamiseksi on enemmän kuin tavallista. Yöllisissä kohtauksissa saatetaan käyttää lisävaloa, jotta eläimet saadaan reagoimaan halutulla tavalla. Äänimaailma rakennetaan usein kokonaan erikseen ja jopa äänitetään studiossa johtuen paljolti juuri pitkistä kuvausetaisyyskivistä.

Näytettävien kohtausten valikoimaa Bousé pitää dokumentaarisesti kyseenalaisena mm. siksi, että tarinan kaarissa toistuvat pikemminkin sosiaalisen darvinismin kuin evoluutiobiologian opit (2000, 33–36). Toisin sanoen luontodokumentit keskittyvät yksilöihin, taisteluihin, lisääntymiseen ja kuolemaan. Kulttuurinen ulottuvuus vaikuttaa esimerkiksi näiden kohtausten motivointiin tarinankerronnassa: suurin jää eloon, vahvin yksilö voittaa ja alfauros pääsee lisääntymään, kun taas sattuman, populaation ja ympäristön merkitys jää tarinankerronnassa vähäiseksi – riippumatta siitä millaista roolia ne luonnossa tai evoluutioteoriassa todellisesti näyttelevät.

Bousén kirja, *Wildlife Films*, onkin varsin mittava luontodokumenttien kritiikki. Niiden vertailukohtana ovat ennen kaikkea todelliset luontokokemukset, ja näin rinnastettuina luontodokumentit näyttäytyivät toiminnalla ladatuilta eläindraamoilta, lähikuvien ja muiden elokuvallisten elementtien tuodessa vääranlaisen läheisyyden ja intensiteetin luonnon tarkkailuun (emt., 6–9). Tutkimuksellisesti näkökulman voisi paikantaa heijastusteoreettisen representaatiotutkimuksen tapaan tarkastella aineistoa.

Heijastusteoreettinen lähestymistapa representaatioon tarkoittaa kiinnostuksen kohdistamista kuvan ja todellisuuden suhteeseen. Sen taustalla on ajatus, että kuvat toimivat jonkinlaisina todistuskappaleina kuvatuista asioista, ilmiöistä tai ihmisistä, eli kuvat ymmärretään materiaalista todellisuutta sellaisenaan heijastavina (Mäkiranta 2010, 107–108). On kuitenkin epäselvää, voiko mikään kuva tai esitys heijastaa todellisuutta sellaisenaan. Esimerkiksi Janne Seppänen esittää heijastusteoreettisen lähestymistavan ongelmaksi sen, mihin ja kenen todellisuuteen kuvan esittämää totuutta verrataan (2005, 94). Ja kuten Mari Mäkiranta toteaa, myös uutiskuvastoja tai dokumentteja analysoiva tutkija joutuu kohtaamaan lähestymistavan rajat, sillä tekijät esittävät asiansa tietyistä ja valikoiduista näkökulmista (2010, 110).

Luontodokumenttien kohdalla tarkoitankin siis heijastusteoreettisella lähestymistavalla pohdintoja siitä, vastaako dokumentaarinen elokuva representaationa aitoa tai todellista luontoa. Asetelma on hankala, koska ensiksi se ehdottaa esitettynä olevan luonnon ymmärtämistä täysin inhimillisyyden ulkopuolisena, ja toiseksi se rinnastaa dokumentaarisen elokuvan ikään kuin neutraaliksi välineeksi, jolla olisi mahdollista säilyä kulttuurisen merkityksenannon ulottumattomissa.

Kiinnostavan vertailukohdan Bousén kritiikille tarjoaa samoihin aikoihin julkaistu Jonathan Burtin kirja *Animals on Film* (2002). Burtin näkökulma on ajallisesti Bouséa laveampi, sillä hän käy läpi eläinten roolia elokuvahistoriassa

1800-luvun lopulta 2000-luvulle saakka¹⁶. Tällaisessa näkökulmassa myös luontodokumentit tulevat väistämättä käsitellyksi, eikä Burt kiistä niiden viihteellisyyttä, mutta teoreettinen viitekehys poikkeaa Bousén näkökulmasta olennaisesti. Burt ei nimittäin vertaile elokuvan eläintä autenttiseen eläimeen, vaan rakentaa argumentointinsa paremminkin konstruktionistisen representaatiotutkimuksen varaan.

Erona heijastusteoreettiseen lähestymistapaan on, että representaatiota tarkastellaan todellisuutta rakentavana, eikä siis (ainakaan pelkästään) toisin päin. Huomio kiinnittyy tällöin kysymyksiin, kuten millaisen käsityksen tai mielikuvan representaatio tuottaa kohteestaan, millä keinoin tämä vaikutelma saadaan aikaiseksi ja millaisia kulttuurisia elementtejä representaatio käyttää hyväkseen (Seppänen 2005, 103). Konstruktionistisen lähtökohdan valitseminen ei siis välttämättä tarkoita materiaalsen tai fyysisen maailman kieltämistä, vaan tutkijan huomion kohdistamista kieleen ja kulttuuriin (Mäkiranta 2010, 114–115).

Burtin teoksen pohjavireenä on ajatus siitä, että audiovisuaalinen representaatio korruptoi eläimen luonnollisuuden vääjäämättä, eikä elokuvalla näin tarkasteltuna ole mielekästä vaihtoehtoa Bousén etsimän aidon luontoelämyksen tavoittamiseen (2002, 166). Burt tiivistää luontoelokuvien kritiikkiä kärjistäen, mutta oivaltavasti:

Väkivaltaisuus elokuvassa on sensaationhakuisuutta, sentimentaalisuus epäluonnollista, narratiivisuus joko antropomorfista tai liiallisen yksinkertaistavaa ja visuaalisuus romanttisuutta. Varsin helposti herää siis kysymys, miten eläimiä sitten oikeastaan pitäisi esittää. (2002, 166.)¹⁷

Burtin keskeisenä väitteenä on, että visuaalinen eläin on muokannut merkittävästi modernin yhteiskunnan suhtautumista eläimiin yleensä (esim. emt., 35, 85, 168). Aivan yhtä keskeistä on visuaalisen eläimen jännitteisyys: Burt pitää konflikteja ja kyseenalaistuksia elokuvien eläimen takana olevasta todellisuudesta postmoderniin eläimeen elimellisesti kuuluvina (emt., 23, 165–166). Yhtäältä voidaan erottaa kerronnan tapa, jossa eläimen luonnollisuus elokuvassa on hyödyllinen ominaisuus: sen kautta voidaan opettaa miellyttävästi luonnosta tai moraalista. Toinen, lähes vastakainen kerronnan tapa on nähdä elokuva eskapistisena tai valheellisena, ja ihmisen ja eläimen nykysuhde virheellisenä.

Burtin mukaan eläinten rooli luonnollisemman maailman edustajina lankeaa niille erityisesti teknologian ja modernisaation laukaisemana, ja elokuva vahvistaa

16 Myös Gregg Mitmanin kirja *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film* (2009 [1999]) tuo esiin historiallisen perspektiivin luontodokumentteihin, mutta näkökulma on vahvasti Yhdysvaltoihin keskittyvä. Kirja käy läpi, kuinka muuttuvat arvot, tieteellinen kehitys ja uudet teknologiat ovat muokanneet amerikkalaisten suhtautumista villieläimiin niin ruudulla, kankailla kuin todellisuudessaakin (2009, xv).

17 Käännös: KK

ihmisen ja eläimen välisen rajan moraalista merkitystä. Elokuvan voi katsoa sisäsyntyisesti pitävän sisällään elementtejä, joiden on katsottu aiheuttavan ihmisen vieraantumista luonnosta (emt., 21–22). Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi elokuvan massakulttuurinen luonne ja sen tekemiseen liittyvä teollinen reproduktio, joka korvaa aidon kokemuksen.

Elokuvien eläinkuvastoa voidaan siis paremmin tarkastella jälkeenä ihmisen ja eläimen suhteesta eri aikakausina, mutta sen lisäksi Burt muistuttaa mahdollisuuksista käyttää sitä tuon samaisen suhteen muuttamiseen. Tähän suuntaan kirja ei kuitenkaan juurikaan lähde ajatusta kehittämään – elokuvien potentiaalinen voima tulee tunnustetuksi, mutta näkökulma on vaille ympäristöpoliittista agendaa.

Myös Cynthia Chrisin vuonna 2006 julkaistu *Watching Wildlife* tarkastelee luontodokumentteja kulttuurisina artefakteina, joiden vaikutus ei jää vain luonto- ja eläinsuhteemme tasolle. Kirja keskittyy erityisesti dokumentaariisiin teoksiin niin elokuvissa kuin televisiossakin ja kartoittaa villieläinten historiallista matkaa dokumentaarisen liikkuvan kuvan materiaalina. Kokonaiskuvasta hahmottuu prisma, jonka kautta on mahdollista tarkastella kussakin ajassa vallinneita ideologioita ihmisyydestä, eläimyydestä, luonnosta, kulttuurista ja myös sukupuolen ja rodun kaltaisista kysymyksistä (Chris 2006, xiv).

Vaikka siis sekä Jonathan Burt että Cynthia Chris nostavat esiin luontodokumenttien poliittisen voiman, he eivät ainakaan suoraan suuntaa kritiikkiään luonnonsuojeluaatteen ajamiseksi. Tästä näkökulmasta kiinnostavan esimerkin tarjoaa Jan-Christopher Horakin artikkeli ”Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV”, joka on seikkaperäinen katsaus elokuvahistoriallisiin eläinfilmeihin. Horak käy läpi amerikkalaisia, brittiläisiä sekä saksalaisia ja ranskalaisia tuotantoja 1800-luvun loppupuolelta alkaen, missionaan hyvin selvästi luonnonsuojelu. Hän kirjoittaa luontodokumenteista mahdollisuutena säilyttää tuleville sukupolville edes audiovisuaalisia jälkiä katoavasta luonnosta (2006, 460).

Horak pohtii kiihtyvän lajikadon ja alati lisääntyvien luonto- ja eläindokumenttien välistä yhteyttä ja toteaa, että olisi houkuttelevaa ajatella, että dokumentaaristen luontoa käsittelevien elokuvien tekijät reagoivat kriittisenä näyttäytyvään nykytilanteeseen. Hän kuitenkin kiistää tämän viittaamalla Derek Bousén näkemykseen, jonka mukaan ei ole todisteita siitä, että luontodokumentit olisivat pelastaneet tai suojelleet luontoa (2000, xiv). Bousén lausahdus on kuitenkin tässä yhteydessä mielestäni hankala. Tällaisen yhteyden todistaminen näyttäytyy vähintäänkin vaikeana, ja joka tapauksessa väylä on pitkä ja mutkainen.

Silmiinpistävintä on kuitenkin Horakin hahmottelema luontoelokuvien kritiikki. Samoin kuin Derek Bousé, myös Horak päätyy vertaamaan luontodokumentteja todelliseen luontokokemukseen: siinä missä luonnossa eläimet viettävät suurimman osan elämästään leväten tai staattisissa asennoissa, liikkuva kuva esittää ne taukoamattomassa aktiivisuudessa (2006, 461). Hän huomioi myös luontodokumenttien kertomusten ja kerronnan keinona paljon käytetyn inhimillistämisen. Hän kritisoi

tunnistamia antropomorfismin strategioita yhä enemmän viihteen ehdoilla rakennetuiksi ja toteaa synkästi, että uudet teknologiat vain lisäävät antropomorfismin määrää ja syvyyttä (2006, 473).

Kritiikin taustalla on selkeä kannanotto autenttisen luonnon puolesta. Kuvien luova manipulointi viittaa ajatukseen todellisuutta tallentavasta valo- ja elokuvasta ja dokumentaarisuudesta, jonka ytimessä on todisteen, dokumentin, käsite (ks. Horak 2006, 461). Tällaisessa ajattelussa kamera käsitetään luonnontieteelliseen mittaamiseen vertautuvana apparaattina, joka tuottaa neutraaleja ja suoria havaintoja aidosta luonnosta. Kuvat ovat aitoja, tekijän luovuus manipulointia.

Horak pyrkiikin tämän jälkeen erottamaan toisistaan tieteellisen elokuvan sellaisesta, joka on 'vihteellisesti orientoitunut'. Hän tuntuu paheksuvan varsin keskeisiä elokuvallisia elementtejä, kuten leikkausta, musiikkia ja kerrontaa (esim. 2006, 468). Koska Horak ei täysin tuomitse audiovisuaalista viestintävälinettä luonnon esittäjänä, artikkelista voi tulkita näkemyksen, että elokuva sinänsä soveltuu luonnon esittämiseen. Jää kuitenkin epäselväksi, millainen välineen käyttö olisi sopivaa ja eettisesti hyveellistä, kenelle ja miksi.

Pettyneimmillään Horak vaikuttaisi kuitenkin olevan luontodokumenttien tuottajien ja tekijöiden motiiveja arvioidessaan:

Näyttää siltä, että suurin osa eläimiä ja villieläimiä käsittelevistä televisio-ohjelmista tuotetaan yksinomaan viihteeksi, eikä esimerkiksi siksi että motivoitaisiin äänestäjiä vaikuttamaan Yhdysvaltojen hallinnon kantoihin, vaikkapa Kioton sopimuksen suhteen. Toisin sanoen, erityisesti televisiossa esitetyillä eläindokumenteilla ei ole mitään muuta kunnianhimoa kuin (eläin)kuvien ja niillä elävöitettyjen mainosten kuluttaminen. (2006, 472–473.)¹⁸

Horak rajaa ulos mahdollisuuden tarkastella luontodokumentteja kulttuurisina tekoina ja teoksina. Sen sijaan hän rinnastaa ne vain ja ainoastaan luonnon ja tieteen popularisoijiksi ja palvelijoiksi, oikeanlaisen tiedon levittäjiksi. Myös elokuvallisten elementtien suoraviivainen paheksunta herättää kysymyksiä teosten tarkastelun taustaoletuksista.

Jan-Christopher Horak ei ole ajattelussaan yksin. Toisena esimerkkinä samankaltaisesta orientaatiosta voisi mainita Helen Hughesin kirjan *Green Documentary: Environmental Documentary in the Twenty-First Century* (2014). Hän tarkastelee ympäristökysymyksiin keskittyviä dokumentaarisia teoksia ennen kaikkea retoriikan ja argumentoinnin näkökulmasta ja jättää siten pois kerronnan, kertomuksellisuuden ja estetiikan elementit. Myös John Blewittin *Media, Ecology and Conservation: Using the Media to Protect the World's Wildlife and Ecosystems* (2010) tarkastelee luontodokumentteja ensisijaisesti ympäristövaikuttajina. Olennaista on

18 Käännös KK

välineen kyky toimia pedagogisesti, medialukutaito sekä kommunikaation rooli luonnonsuojeluliikkeessä.

Luontodokumenttien ymmärtäminen opetuksellisina tai viestinnällisinä teksteinä onkin tuottanut pitkään samankaltaista kritiikkiä erityisesti perinteisille luontodokumenteille (nk. *blue chip*). Sen keskiössä on ajatus siitä, että ihmisyydestä irrallaan esitettävä luonto rakentaa vaikutelman autonomisesta ja itsestään säilyvästä luonnosta, johon arkipäivän valintojemme ei tarvitse kytkeytyä. Ekologiset riippuvaisuudet näyttävät omalakisilta ja suljetuilta, inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien väijäämätön kytkeytyminen on huolella ja tarkkaan rajattu kuva- ja äänimateriaalin ulkopuolelle.

Kritiikillä on paikkansa, mutta myös heikot kohtansa. Sekä kritiikin mielekkyyttä että sen puutteellisuutta voi tarkastella luontodokumenttien katsojalukujen valossa. Ymmärrys siitä, että juuri tämänkaltaisen luontokuvaus mahdollistaa suuria yleisöjä, on vanha – jo Walt Disney Productionsin *True Life Adventures* 1950-luvulla ohjeisti kuvaajansa välttämään kaikenlaisia merkkejä ihmisyydestä (Molloy 2013, 172). Myös maailman toiseksi katsotuimman dokumentaarisen elokuvan, *Pingviinien matkan* (*La marche de l'empereur*, 2005, Ranska), ohjaajan Luc Jacquetin on esitetty vastanneen syytöksiin ilmastomuutoksen rajaamisesta pois elokuvasta siksi, etteivät yleisöt pidä saarnaamisesta (Vivanco 2013, 120).

Kokonaan toinen näkökulma on saman ilmiön myönteinen puoli: jos me rakastamme nimenomaan ei-inhimillistä luontoa, tuon kiintymyksen voi ehkä ymmärtää perustana luonnon itseisarvon hyväksymiselle. Myös *Pingviinien matka* tarjoaa – vahvasta inhimillistämisestä ja ilmastomuutoksen pois rajaamisesta huolimatta – harvinaisia pilkahduksia äärimmäisissä olosuhteissa elävien eläinten sosiaaliseen elämään. Autenttisen luonnon ajatukseen nojaavat kritiikit kohdistuvat kuitenkin luontodokumentteihin, jotka mahdollistavat ymmärtämisen ja empatian tunteet sellaisiakin eläimiä kohtaan, joita emme todellisuudessa kohtaaisi tai ymmärtäisi ja jotka eivät tavallisesti herättäisi meissä tunteita.

Kritiikki tuntuu myös ehdottavan, että luontoa ja ympäristökysymyksiä saisi esittää vain tietyin sävyin tai tiettyjen tunteiden vallitessa. Näin ilmaistuna ehdotus kirvoittaa vastakritiikin. Jos ekokriittisen elokuvatutkimuksen pohjavireenä on ajatus siitä, että elokuvan tulisi aina olla pedagogisessa mielessä hyödyllinen tai hyödynnettävä, luovan työn itseisarvo jää toissijaiseksi. On myös erikoinen ajatus, että elokuvallisten keinojen käyttöön asetettaisiin tarkat rajaukset alan ulkopuolelta ja yksittäisen aatevirtauksen perusteella. Itsenäisenä taiteenlajina ei siis myöskään elokuva tulisi ymmärtää vain yleishyödyllisen viestinnän ja vaikuttamisen työkaluna.

Tästä syystä en täysin allekirjoita myöskään luontodokumenttien suoraviivaista valjastamista luonnonsuojelun välineeksi, niin tärkeä kuin tämä tehtävä onkin. Näkemykseni on, että luontodokumenttien arvioiminen *ainoastaan* hyödyllisessä tai pedagogisessa mielessä, siis kysyen, kuinka paljon ne suoraan opettavat meille ympäristöstä tai luonnosta, aliarvioi niiden elokuvallisia ominaisuuksia.

Elokvateoreettisia näkökulmia luonnon esittämiseen

Vuonna 2008 ilmestyneessä katsauksessaan Adrian Ivakhiv jäsentää tuolloin vielä vihreän elokuvatutkimuksen (*green film criticism*) nimeä kantavan kehyksen raameihin mahtuvia julkaisuja neljään eri kategoriaan¹⁹. Ekokriittinen elokuvatutkimus irtaantui tuolloin yhä selkeämmin kirjallisuustieteilijöiden ekokritiikistä ja etabloitui omaksi tutkimusalakseen. Elokuvat eivät olleet enää vain aineistoa, vaan myös teoreettinen viitekehys paikantui entistä useammin elokuvatutkimuksen alle.

Ensimmäisen kategorian Ivakhiv muodostaa julkaisuista, joissa vallitsee edellä kuvatun kaltainen realistinen ymmärrys elokuvallisen representaation ja todellisuuden välisestä suhteesta (2008, 1–4). Ivakhivin esimerkkinä toimivat Derek Bousén (2000) ja Gregg Mitmanin (2009 [1999]) teokset. Myös Jan-Christoher Horakin artikkeli (2006) olisi hyvä esimerkki, ja Horak nojaakin tekstissään useasti kahteen edellä mainittuun teokseen.

Toiseen kategoriaan Ivakhiv paikantaa tutkimustekstejä, joissa elokuvia tarkastellaan niissä vallitsevia ideologioita jäljittäen. Esimerkiksi David Ingramin *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2004) tutkii Hollywood -elokuvia mm. luonnonsuojelun, syväekologian ja ekofeminismin näkökulmasta. Jhan Hochmanin *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (1998) tarkastelee elokuvia vahvasti biosentrisestä lähtökohdasta ja luonnon itseisarvoa puolustaen. Ideologioita jäljittävän tarkastelun heikkoudeksi muodostuu riski liiallisesta yksinkertaistamisesta: ne elokuvat, jotka esittävät luontoa ja ympäristöä hyväksyttäviä diskursseja myötäillen, näyttäytyvät toivottavina, muut eivät. Ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulma ei rajoitu elokuvien voimaan kasvattaa tietyn ympäristöaatteen kannattajia. Aatteellinen tarkastelu voi olla hyvin oivaltavaa, mutta ympäristökysymykset eivät aina – ehkä useinkaan – rakennu suoraviivaiselle oikein–väärin -akselille, eivätkä elokuvat pelkisty viestinviejiksi, kuten jo aiemmin olen esittänyt.

Ivakhiv pohtii kolmannessa kategoriassaan affektien, spektaakkeliin tai ekologisen ylevän kapasiteettia lisätä tietoisuutta ympäristökysymysten suhteen. Neljännessä kategoriassa keskeisenä teemana on visuaalisuus ja elokuvien mahdollisuus laajentaa katsojan havaintokykyä tai aistihavaintoja. Elokuvan ekologinen vaikuttavuus paikantuu Ivakhivin esimerkeissä uudella tavalla elokuvallisiin elementteihin, kuten elokuvan keskikohtaan, loppuratkaisuun ja näyttämöllepanoon (2008, 9–10) tai ku-

19 Tieteenalan etabloituminen on tarkoittanut myös terminologista kamppailua, joka näkyy esimerkiksi siinä, että ekokriittisen elokuvatutkimuksen englanninkielisiä nimiä oli käytössä useampia, esimerkiksi *ecocritical film studies*, *green film criticism* ja lopulta yhä vahvemmin paikkansa ottanut nimitys *ecocinema* (Wai Chu 2016, 12). Siinä missä Derek Bousé (2000), Jonathan Burt (2002) tai Gregg Mitman (2009 [1999]) eivät itse sijoittaneet tutkimuksiaan ekokritiikin viitekehykseen, Sean Cubittin *Ecomedia* (2006) paikantuu jo ekokriittisesti orientoituneeksi mediatutkimukseksi. Paula Willoquet-Maricondin kirjassa *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (2010) yhteys ekokritiikkiin tuodaan alleviiva-tun selkeästi esille.

vamateriaalin laatuun, montaasiin, leikkaukseen, äänisuunnitteluun tai kuvalliseen ilmaisuun (emt., 15–16).

Samalla tapahtuu myös siirtymä elokuvien lajityyppisiin keskittyvästä tutkimuksesta lajityyppirajat ylittäviin keskusteluihin. Ekokriittisen elokuvatutkimuksen alkuvaiheiden julkaisuille oli tyypillistä keskittyä tietynlaisiin elokuviin, kuten Hollywood-elokuvaan (Ingram 2000), kauhuelokuvaan (Alaimo 2001) tai aiemmin kerrotun mukaisesti luontodokumentteihin (Bousé 2000; Mitman 2009 [1999]). Elokuvan ekologisen vaikuttavuuden paikantaminen elokuvan aiheeseen tai teemaan ohjaa kohti sisällöllistä yhdenmukaisuutta aineistovalinnassa. Sen sijaan elokuvallisiin elementteihin ja elokuvateorioihin keskityttäessä voi olla luontevaa yhdistää myös aiheeltaan toisistaan poikkeavia toteutuksia.

Kirjoittaessaan elokuvan materiaalisuudesta, sen ekologisista vaikutuksista ja si-donnaisuuksista luonnonvaroja kuluttavana kulttuurituotteena, Ivakhiv nostaa esiin esimerkiksi Sean Cubittin kirjan *Ecomedia* (2005). Järeään teoreettiseen kenttään nojaten Cubitt pohtii teknologian ja ekologisen ajattelun yhteyttä ja käsitteellistää ihmisen, luonnon ja teknologian perustavanlaatuisia suhdetta. Tarkasteltujen elokuvien joukosta löytyy myös David Attenboroughin luontodokumenttisarja *The Blue Planet* (BBC, 2001).

Sen kuvamateriaali villistä ja ihmisen koskemattomasta merenalaisesta luonnosta on paitsi kaunista ja ihmeellistä, myös tuotettu viimeisimmällä kamerateknologialla, äärimmäisiä olosuhteita kestäväillä valaisimilla sekä muokattu leikkausyksikköjen moninaisilla sovelluksilla. Ihmisestä vapaan luonnon ja inhimillisen teknologian kontrasti on valtava.

Cubittin omaakin suhdetta teknologiaan leimaa paradoksaalisuus. Yhtäältä hän korostaa teknologian mahdollistamaa kommunikaatiota ei-inhimillisestä maailmasta ja muistuttaa, että teknologian ymmärtäminen vain herruuden ja vallankäytön välineenä on liiallisen yksinkertaistavaa. Toisaalta hän suhtautuu kriittisesti tämänkaltaisen populaarikulttuurin tuottamaan utopistiseen sisältöön ja näkee sen lähteenä ekologisen ajattelumme ja ympäristöpolitiikan heikkoudelle (2005, 2).

Adrian Ivakhivin ryhmittely avaa valaisevasti näkökulmia, joita luontodokumentteihin on ekokritiikin nimissä tavattu esittää. Eniten niitä on tarkasteltu luonnontieteellisen tiedon popularisointina, mutta se ei välttämättä ole näkökulmista tutkimuksellisesti oivaltavin. Myös Ivakhiv ehdottaa, että parhaat analyysit eivät pysähdy elokuvan ja todellisuuden vertaamiseen, vaan kytkevät havaintonsa visuaalisen kulttuurin keskusteluihin ja taustalla vaikuttaviin filosofioihin (2008, 7).

Ekokriittiselle elokuvatutkimukselle tulee Ivakhivin artikkelissa määritellyksi myös tehtävä: representaatioanalyysin lisäksi tulisi tehdä sisällön ja kerronnan analyysia, keskittyä elokuvien diskursiivisiin ja narratiivisiin rakenteisiin sekä paneutua intertekstuaalisiin kytköksiin elokuvan ulkoisen maailman kanssa (2008, 18). Tä-

män lisäksi olennaista on elokuvan vaikutusten analyysi ja elokuvan hahmottaminen osana laajempaa kulttuurista ja teknologista todellisuutta.

Pietari Kääpä ja Tommy Gustafsson vastaavat omalta osaltaan tähän tehtävänantoon tuomalla elokuvien ekokriittiseen tarkasteluun monikansallisen näkökulman (2013, 4).

He nostavat esiin Hollywood-elokuvan vaihtoehdoksi asettuvia, erilaisin tavoin kansalliset rajat ylittäviä elokuvia, joissa voi ymmärtää olevan potentiaalia uudennaiselle ekokriittiselle pohdinnalle (2013, 4–5). Tällainen näkökulma voi tuottaa uudennaisia havaintoja ja oivalluksia maantieteelliset rajat ylittävistä kytkeytyneisyydestä.

Lisäksi Kääpä ja Gustafsson esittävät, että elokuvat, joiden ekologisiin teemoihin sisältyy myös ristiriitaisia tai monimerkityksellisiä ulottuvuuksia, voivat tarjota ekokriittiselle elokuvatutkimukselle mahdollisuuden välttää liiallisen yksinkertaistavia tapoja ymmärtää aineistoaan. Heidän näkemyksensä on, että liian suuri osa ekokriittisestä elokuvatutkimuksesta nojaa liiaksi elokuvien ideologiseen ja poliittiseen luentaan (2013, 5–6).

Antropomorfismin kritiikistä antroposentrismin purkamiseen

Antropomorfismi, eli inhimillistäminen tai ihmisenkaltaistaminen, on ollut yksi paljon pohdituista aiheista myös luontodokumenttien kerronnan kohdalla. Perinteisesti näkemykset ovat olleet kriittisiä, antropomorfismia on arvosteltu voimakkaasti, ja eläinten valjastaminen ideologisten ja kulttuuristen konventioiden ruumiillistumaksi on koettu ongelmalliseksi (ks. esim. Berger 1980, 24; Bousé 2000, 103–105; Welling 2014, 81). Lisäksi elokuvaa on arvosteltu lähtökohtaisesti antropomorfiseksi lajiksi, koska kohtaukset ovat ihmisen valitsemia ja rajaamia ja ne tulkitaan kulttuurisessa kehyksessä, josta harva muu elollinen olento voi saada selvää (Welling 2014, 83).

Ankara kritiikki on kuitenkin myöhemmin vaihtunut monisävyisempään keskusteluun – ei ole itsestään selvää, voimmeko tulkita ja esittää asioita itsemme ulkopuolelta ilman, että tuomme ne jollain tavalla yhteiseen tietoisuuteemme (ks. Merola 2010, 649; Burghard ja Rivas 2002, 10). Ekokriittisen elokuvatutkimuksen puitteissa antropomorfismista on keskusteltu esimerkiksi Sean Cubittin, Salma Monanin ja Stephen Rustin toimittamassa kokoelmateoksessa *Ecocinema Theory and Practice* (2013). Toimittajien tarkoituksena on esitellä nopeasti laajenevan tutkimusalan teoreettisia lähestymistapoja sekä laaja valikoima ekologisesti keskeisiä elokuvia.

Vaikka Monani ja Rust korostavat tarvetta siirtyä lajityyppisiin keskittyvästä kategorisoinnista eteenpäin, kirjassa on myös osio, joka keskittyy luontoaiheisiin dokumenttielokuviin. Erityisesti klassisiin *blue chip* -luontodokumentteihin syvennyvässä artikkelissaan Luis Vivanco tutkii pingviinien suurta näkyvyyttä populaarikulttuurissa. Nämä arjesta kaukaiset eläimet ovat näyttelleet roolia, johon on voinut heijastella laajempia ihmiskunnan kysymyksiä, kuten seksuaalisuutta, perhesuhteita,

eloonjäämistä äärimmäisissä olosuhteissa tai elinympäristöjen tuhoutumista (2013, 110).

Vivanco käsitteellistää antropomorfisoinnin elokuvallisena keinona, jonka käytöstä voi erottaa sävyjä ja asteita, ja jonka käyttöä voi myös puolustaa samankaltaisuuden korostumisen herättämällä empatialla (emt., 117–118). Pohdintojen lopputulema kallistuu kuitenkin enemmän negatiiviseksi kuin positiiviseksi, sillä elokuvalliset pingviinit näyttävät enemmänkin vain menettävän identiteettinsä ja subjektiivisuutensa, vaikka ihmiset säilyttävän ihmisyytensä.

Myös itävaltalaisen elokuva- ja kirjallisuudentutkijan Alexa Weik von Mossnerin toimittamassa teoksessa *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology and Film* (2014) omistetaan kokonainen alaosio antropomorfismille dokumentaarisen luontelokuvan kontekstissa. Kirjan artikkelit piirtävät hyvin esiin antropomorfismin sävyjä ja moninaisuutta luontodokumenttien kohdalla; pelkästään inhimillistämiseen keskittyvä kritiikki aliarvioi helposti sekä elokuvan että dokumentaarisuuden kontekstin (ks. esim. Murray ja Heumann 2014; Smaill 2014; Welling 2014).

Erityisen kiinnostavan vastinparin Luis Vivancon näkökulmille avaa kirjallisuudentutkijan Bart H. Wellingin artikkeli, jossa hän tarkentaa hahmottelua antropomorfismin eri asteista ja erottaa nk. kriittisen antropomorfismin eettisesti harkitsemattomasta inhimillistämisestä (2014). Welling erottaa luontodokumenttien synnyttämässä emotionaalisessa vuorovaikutuksessa olennaisesti enemmän tekijöitä kuin Vivanco. Hän korostaa elokuvantekijöiden pyrkimysten rajallisuutta ja muistuttaa esiintyvien eläinten suorasta vaikutussuhteesta katsojiin, jotka eivät välttämättä tulkitse näkemäänsä kerronnan ehdottamalla tavalla (2014, 85).

Lisäksi Welling nostaa esiin elokuvantekijöiden läheisen suhteen moniin luontodokumenteissa esiintyviin eläimiin (2014, 87). Kanssakäyminen ja jaettu maailma eläimen kanssa on usein merkittävästi laveampi ilmiö kuin vain kuvaamisen hetkellä toteutunut tarkastelu. Myös tutkijan tulkintakehys vaikuttaa siihen, miten elokuvassa näkyvä toiminta ja tekijöiden valinnat selitetään. Kun Welling nojaa argumenttinsa nisäkkäiden aivorakenteen ja biokemiallisten prosessien samankaltaisuuteen, tulkinta Disneyn *True Life Adventures* -sarjassa esitetyistä delfiinien syntymästä ohjautuu kohti lajirajat ylittävää neurofysiologista kokemuksellisuutta, eikä 1950-luvun heteronormatiivista ja patriarkaalista kontrollia naisen seksuaalisuudesta (2014, 86).

Dokumentaarisien elokuvan erityispiirteet ovat melko harvoin olleet ekokriittisen elokuvatutkimuksen keskiössä, mutta australialaisen elokuvatutkijan Belinda Smailin kirja *Regarding Life – Animals and the Documentary Moving Image* (2016) muodostaa keskeisen poikkeuksen. Smaill pyrkii ottamaan huomioon dokumentaarisen elokuvan erityisyyden siihen kohdistuvien odotusten, historian ja tuotannollisten kysymysten suhteen, mutta myös dokumentaarisen elokuvan estetiikkaan herkkyydenä (2016, 4).

Käytännössä viitekehyksen kallistaminen vahvemmin kohti dokumentaarisen elokuvan suuntauksia saa aikaan muutoksen kritiikin sävyssä. Elokuvan onnistu-

misen mittariksi ei enää muodostu sen kyky jäljentää todellista luontoa, eivätkä luontodokumentit ylipäättään enää rajaudu kovin selkeänä tai yhdenmukaisena genrenä. Smaill avaa keskustelua kohti riistakameroiden tuottamaa materiaalia, YouTube -klippejä ja kokeellisia elokuvia (emt., 127). Kattokäsitteeksi historiallisesti latautuneen *luontodokumentin* sijaan muodostuu laveampi termi *dokumentaarinen liikkekuva*. Antropomorfismin sijaan Smaillin motivaatio kohdistuu laajemmin elokuvallisen antroposentrismin purkamiseen (emt., 3). Hänen argumentointinsa voi katsoa kulkevan paremminkin audiovisuaalisten teknologioiden puolesta kuin niitä vastaan, sillä juuri niiden avulla on mahdollista järkyttää ihmisen muodostaman tiedon ja ruumiillistuman keskeisyyttä.

Teoreettinen monitieteisyys ja aktivismi osana tutkimusta

2010-luvulla herännyt kriisitietoisuus ilmastonmuutoksesta ja luontokadosta vauhditti ympäristöhumanististen tutkimussuuntausten kasvua. Ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmasta uudenlainen orientoituminen näkyy vahvasti esimerkiksi elokuvatutkija Anat Pickin ja kulttuurintutkija Guinevere Narrawayn toimittamassa kirjassa *Screening Nature: Cinema beyond the Human* (2013).

Humanistinen eläintutkimus, ekokritiikki ja elokuvatutkimus muodostavat kirjassa yhteen sulautuvan teoreettisen viitekehyksen, jota voisi luonnehtia posthumanistiseksi tarkasteluksi. Posthumanistisuudella Pick ja Narraway viittaavat tässä tapaan, jolla nämä teoreettiset lähestymistavat tutkivat ihmisen erityisasemaa elokuvissa. He kohdistavat tarkastelunsa sekä elokuvien käsittelemiin aiheisiin ja teemoihin että tapoihin, joilla näitä aiheita käsitellään (emt., 6). Kirjan kunnianhimoisena pyrkimyksenä on ylittää teoreettiset raja-aidat ja keskittyä keskustelussa enemmän yhdistäviin kuin erottaviin näkökulmiin. Keskiössä on kuitenkin kysymys siitä, mitä ekologinen ajattelu on tuonut elokuvaan ja elokuvatutkimukseen (2013, 5). Elokuvatutkimus käsittää valtaosin ihmisyyden muista elämänmuodoista erillisenä saarekkeena, kun taas ekokriittiselle elokuvatutkimukselle leimallista on tunnustaa monimutkaiset suhteemme ei-inhimilliseen todellisuuteen.

Pick ja Narraway esittävät, että elokuvien katsominen ekologisilla silmillä tarkoittaa osittain kertomuksen ja juonen ohi katsomista, sillä niillä on taipumus vaimentaa ei-inhimilliset elementit karkottamalla ne tapahtumapaikaksi, taustaksi tai lavasteeksi. Tämä tarkoittaa myös maiseman katselusta luopumista, sillä senkin he kategorisoivat passiiviseksi ja vaiennetuksi inhimilliseksi konstruktioksi (2013, 8). Ekokriittisen elokuvatutkimuksen kentällä Pickin ja Narrawayn ajatus vaikuttaisi olevan yhteydessä ainakin Scott MacDonaldin innostukseen katsojien havaintoaparaatin uudelleen kouluttamisesta kokeellisen elokuvan ilmaisukeinoilla.

Luontodokumentit esiintyvät kirjassa aineiston osana, mutta ne eivät tule käsitellyiksi geneerisesti lajityyppinä, vaan vertautuvat esimerkiksi muunlaisiin dokumentaariin elokuviin. Argumentointi avaa silti uudenlaisia ajatuksia: sijoittamalla ei-inhimilliset elinpiirit taustoiksi tai näyttämönkaltaisiksi tiloiksi – pahimmillaan

kuin itseisarvottomaksi raaka-aineeksi – elokuvallinen ajattelumme jakaa ihmisen ja ei-inhimillisen todellisuuden tavalla, joka kadottaa näiden väijäämättömän yhteen kietoutuneisuuden ja vahvistaa luonnon ja kulttuurin kahtiajakoa (Pick ja Narraway 2013, 7).

Pick ja Narraway kirjoittavat, että elokuvan suhdetta luontoon leimaa materiaalisuus: jokainen elokuva on tallenne suhteesta materiaaliseen maailmaan (2013, 4). Elokuva on muiden taiteiden tavoin ekologisesti orientoitunutta, eli se ilmaisee ihmisen ja muiden elämänmuotojen kytkeytyneisyyttä toisiinsa, osallisuuttamme ja suodattumistamme materiaalistien verkostojen läpi, jotka mahdollistavat olemassaolomme ja yhdistävät meidät (emt., 5). Tämän ominaisuuden Pick ja Narraway nimeävät elokuvan zoomorfisuudeksi, eläimenkaltaistamiseksi.²⁰

Screening Nature kuljettaa elokuvateoreettista ajattelua kohti ei-inhimillisen maailman uudelleen ajattelua ja asemointia. Pick ja Narraway esittävät, että ihmisen erityisyyden korostuminen tuottaa huonompia elokuvia, vähemmän kiinnostavia ja vähemmän taiteellisia (2013, 5). Väitteessä on vahva viesti: elokuvan ajattelemisen materiaalisuuden ja eläimyyteen liittyvien kysymysten kautta on polttavan ajankohdasta. Parhaimmillaan ekokriittinen elokuvatutkimus voisi pohtia ja kyseenalaistaa materiaalisessa todellisuudessa hiertyvää ja hankautuvaa ihmisyyttä (emt.). Ymmärrän heidän tarkoittavan tällä tehtävänannolla nimenomaan antroposentrismen purkamiseen tähtäävää tutkimusta.

Anat Pickin ja Guinevere Narrawayn tekstissä on vahvasti aktivistinen vire, joka pohjautunee ainakin osittain kriittisen eläintutkimuksen perinteeseen. Se on akateeminen tutkimussuuntaus, johon kytkeytyy vahvasti eläinten asemaan kantaotettava ja eläinten aseman parantamiseen pyrkivä lähestymistapa (ks. esim. Kriittisen eläintutkimuksen verkosto 2021). Tällainen tutkimusintressi tuottaa varsin todennäköisesti erilaista tietoa kuin selkeämmin vain akateemiseen kontekstiin ja ilmiön ymmärtämiseen tuotettu tutkimus, mutta puoltaa paikkaansa.²¹

Elokuvan merkitys muuttuu tutkijan käyttämän tulkintakehyksen myötä. Se ei tarkoita sitä, että elokuva voisi olla merkitykseltään mitä tahansa, vaan sitä, että merkitykset rakentuvat suhteessa teokseen sovellettuun teoriaan. Ekokriittisen elokuvatutkimuksen kannalta tämä nostaa keskeiseksi kysymyksen siitä, onko joku teoreet-

20 Pick ja Narraway eivät tarkenna tavoittelevaansa zoomorfisuuden merkitystä tässä yhteydessä, mutta tulkiten heidän viittaavan ajatukseen ihmisestä muiden eläinten kaltaisena ja veroisena olentona. Materiaalisissa verkostoissa tämä tarkoittaa sitä, että elokuva ilmaisee jo olemuksellaan inhimillisen ja ei-inhimillisen väijäämättömyyden kytkeytyneisyyttä – sen sijaan, että sitä tarkasteltaisiin vain inhimilliseen kulttuuriin kiinnittyneenä, materiaalisuudesta ja ei-inhimillisestä maailmasta irti olevana teoksena.

21 Kriittisen eläintutkimuksen vaikutus näkyy vielä vahvemmin Anat Pickin aiemmassa kirjassa *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, jossa hän pyrkii ottamaan huomioon eläinten kehollisuuden ja haavoittuvaisuuden ja laajentamaan vallitsevia moraalisäilytyksiä eläimiin (2011, 2–3). Pick nostaa esiin estetiikan keskeisen roolin elokuvallisen antroposentrismen purkamisessa ja ehdottaa poeettisuutta (*poetics*), joka korostaisi eläinten materiaalisuuden herkkyyttä ja haavoittuvaisuutta (emt., 6).

minen kehys soveliaampi tai parempi kuin toinen, mitä heikkouksia tai vahvuuksia elokuvateoreettiset viitekehykset tuovat mukanaan ekokriittiseen tarkasteluun.

David Ingram on esittänyt, että onnistunut tieteidenvälinen tutkimus ekokritiikin piirissä vaatii tutkijalta ymmärrystä luonnontieteiden ja humanististen tieteiden metodologisista eroista (2014, 462). Luonnontieteellisen ajattelun pohjana on käsitys tiedosta, joka empiirisin menetelmin pyritään todistamaan todeksi tai epätodeksi. Humanistiseen tiede- ja tietokäsitykseen pohjaavassa elokuvateoriassa rinnakkaiset näkemykset nostavat keskustelua, mutta eivät välttämättä kiistä toisiaan. Olennaista on esimerkiksi suhde teoriaperinteisiin ja johdonmukainen ajattelu.

Luontodokumenttien paikka tällaisessa asetelmassa näyttäytyy erityisenä. Luonnon käsitteellä on valtava historiallinen laahus (ks. esim. Värynen 2017; Lähde 2008; Williams 2003), ja luontodokumentit paikantuvat melko erikoiseen luonnontieteiden ja humanististen tieteiden risteyskohtaan. Siinä missä luonnontieteisiin kytkeytyvä aihepiiri nojaa leimallisesti toden ja valheen erottamiseen, elokuvateoria ehdottaa tyylin ja muodon tarkastelua teoriaperinteiden ja johdonmukaisen ajattelun periaatteilla. Tuloksena näyttäisi olevan vahva yhteensovittamattomuus populaarin ja akateemisen tulkinnan välillä: median otsikoihin nousevat kysymykset luontodokumenttien huijauksista, ja elokuvateoreettisesti orientoitunut keskustelu vaatii perehtymistä ja laajaa käsitteellistä ymmärrystä, mistä syystä sitä käydään lopulta melko pienen piirin keskuudessa.

Ingram muistuttaa, että sekä elokuvatutkimus että ekokritiikki ovat luonteeltaan tieteidenvälisiä. Ekokriittistä elokuvatutkimusta leimaa paradigmojen, metodologioiden ja epistemologioiden moninaisuus ja epäyhtenäisyys. Tällä perustelen omankin tutkimukseni melko erilaiset 'näkökulmat' aineistooni. Näkökulmien erilaisuus merkitsee, että tutkimustani lukiessa, tutkimusmatkan edetessä, on siedettävä jonkin verran perusasetusten säätämistä. Ne nimittäin poikkeavat toisistaan myös niiden taustalla olevien, tietoteoreettisten perusolettamusten suhteen.

Tutkimukseni keskeinen johtotähti onkin sen aineisto, eli luontodokumentit. Heijastusteoreettisen representaation näkökulma luontodokumentteihin ei mielestäni kannata kovin moniulotteiseen analyysiin, vaan sen selitysvaima päättyy siihen, missä kysymykset oikeasta ja väärästä, todesta ja valheesta alkavat liukua kohti kysymyksiä kytköksistä tulkinnantapoihin ja historiallisiin jatkumoihin. Tästä syystä varsinainen tulkintakehykseni ensimmäisessä tapaustutkimuksessani nojaa konstruktionistiseen representaatiotutkimukseen.

Representaatioteoreettinen lähestymistapa sisältää kuitenkin tämän tutkimuksen pyrkimysten kannalta myös hankalia perusasetuksia. Representaatioteorian asettaminen ajattelun lähtökohdaksi kangistaa ajattelua sekä uusmaterialistisen tarkastelun että dokumentaarisuuden uudelleen ymmärtämisen kanssa. Näkymätön, määrittelemätön este tai muuri, jonka toiselle puolelle asettuu luonto ja toiselle representaatio, katkaisee ajatusten kehittymisen kohti luontokulttuurista yhteen kietoutumista ja elokuvan materiaalisuuden huomioimista.

Toisessa tapaustutkimuksessani (*Ei-inhimillisen toimijuuden audiovisuaalinen kerronta*) päästän irti representaatioteoreettisesta selitysmallista ja koetan hahmottaa aineistoani toisin – toisenlaisten termien ja ajattelurakenteiden kautta. Tarkastelen aineistoani keskittyen siihen, miten luontodokumentin kerronta esittää ei-inhimillistä toimijuutta. Teoreettinen kehys liukuu kauemmas toden tallentamiseen pelkistävistä dokumentaarisuudesta ja paikantuu vahvemmin audiovisuaalisen kerronnan teorioihin sekä materiaaliseen ekokritiikkiin. Kolmannessa tapaustutkimuksessa painotus on posthumanismia kohti liukuvassa ekokritiikissä, ja keskiössä on luontodokumenttien antroposentrisyys.

Tutkimuspolkuni on siis rakentunut eri traditioista, mutta uskoakseni ei poissulken, vaan niiden voimavaroja hyödyntäen. Tarkoitukseni on rakentaa jatkumoa aiempaan tutkimukseen yhdistämällä ja tuomalla uutta, mutta kiistämättä esimerkiksi representaatiotutkimuksen hyödyllisyyttä. Pidän sitä hyvänä lähtökohtana, josta on mahdollista hahmottaa esimerkiksi ajatusmalleja, joita piilee luontodokumentteihin suunnatun populaarin kritiikin takana.

Näistä syistä olen muotoillut tutkimukseni alaotsikoksi *ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmia luontodokumenttien kerrontaan*. Teoreettisesta ektektisyydestään huolimatta se on linjassa tieteenalan moninaisuuden suhteen. Monografian rakenteen on tarkoitus selkeyttää ektektisyyttä: se ei pyri rakentamaan argumentointiaan lineaarisesti kasvavana kokonaisuutena, vaan avaa kolme erilaista näkökulmaa, jotka valaisevat tietyillä mittareilla samankaltaiseksi piirtyviä kohteitaan kolmesta eri suunnasta, kolmella erilaisella katseella. Tulokset eivät aina ole keskenään vertailukelpoisia, tai välttämättä edes rakennu toisiaan tukeviksi kerroksiksi, vaan avaavat kukin uuden tavan katsoa valittuja teemoja samankaltaisesta aineistosta.

Ekokriittisen elokuvatutkimuksen kehitystä voi tarkastella Adrian Ivakhivin tavoin representaatiotutkimuksesta ja realistisesta ymmärryksestä alkavana, myöhemmin kohti elokuvateoreettisia suuntauksia vahvistuvana ja sittemmin humanististen ympäristötieteiden ja posthumanismin kanssa yhteisiä käsitteitä hyödyntävänä.

Tutkimukset siitä, mitä elokuvista pitäisi ajatella globaalin ympäristöhätätilan vallitessa, eivät purkaudu yksinkertaisiin tai suoraviivaisiin kysymyksenasetteluihin. Olennaista on moniäänisyys, tieteidenvälisyys ja volyymi – tieteenala kasvaa kovaa vauhtia siksikin, että sen käsittelemiä ilmiöitä olisi vaikea pitää marginaalisena.

Luontodokumentin todellisuussuhde

Kun luontodokumentit nousevat julkiseen keskusteluun, aiheena on usein joko ihmeellistä luontoa tavoittanut kamerateknikka tai kerronta, joka vääristää tai manipuloi todellista luontoa (esim. Booth 2017; Frilander 2020; Kartastenpää 2020; Pantsu 2010). Molemmat keskustelut viittaavat samankaltaiseen dokumentaarisuuden tulkintaan. Kamera ymmärretään tieteellistä apparaattia vastaavana tallentami-

sen välineenä ja luonto ihmisen ja kulttuurin ulkopuolisena entiteettinä. Kumpikin näistä oletuksista on ongelmallinen tarkemmin pohdittuna.

Nimenomaan kamerat ovat leimallisesti hyväksyttävä ja näkyvä osa luontodokumenttien pitkää teknologista historiaa, vähemmän on nostettu esiin esimerkiksi äänikaluston tai leikkauskaluston merkitystä audiovisuaalisen materiaalin määrittäjänä. Kameran luonnetta sekä tallentavana että ilmaisevana välineenä on pohdittu paljon sekä elokuvaan että valokuvaan kytkeytyvässä teoreettisessa keskustelussa. Analogisen kuvan indeksisyydellä viitataan filmille piirtyneen jäljen ja kameran edessä vallinneen todellisuuden materiaalliseen yhteyteen (ks. esim. Seppänen 2014b, 8–11).

Janne Seppänen on kuvaillut indeksisyyden idean haasteellisuutta valokuvan ontologisen halkeaman ajatuksella (2000, 130–133). Analogisen kameran tallentama jälki maailmasta on fysikaalisten ja kemiallisten prosessien seurausta. Tässä mielessä on keskusteltu luonnollisuudesta ja luonnon siveltimestä – prosessista, joka tapahtuu ilman inhimillistä tulkintaa (ks. esim. Bazin 2005, 49–50). Toisaalta samaan aikaan on kyse kuvaajan intentionaalisesta toiminnasta, joka on mitä suurimmassa määrin kulttuurista. Valokuvan kohdalla sen olemuksessa, ontologiassa, käsitteellistyykin tällä tavoin ymmärrettynä dualistinen, eli kahtiajakoinen, halkeama luontoon ja kulttuuriin.

Luontokuvien kohdalla valheen ja manipulaation ajatus uhkasi pitkään nimenomaan indeksisyyden ideaa. Vaaralliseksi koettiin mahdollisuus käyttää tallennusvälinettä, kameraa, ikään kuin väärin: liittää kaksi kuvaa päällekkäin, muokata alkuperäistä kuvaa esimerkiksi kääntämällä se tai lavastaa tilanne siten, että vaikutelma tilasta muodostui vääristyneeksi suhteessa kuvan todelliseen tekemisen tapahtumaan. Luontokuvaan rakentui ajatus luovuudesta valheen välineenä, fiktio ymmärrettiin luontokuvan vihollisena (Suonpää 2002, 147–148).

Myös luontodokumenteille uhkana ovat näyttäytyneet paitsi selkeät valheet, myös analogisuuden väheneminen teknisessä tallentamisessa. Ekokriitikko Markku Lehtimäki kirjoittaa luontoelokuvasta *Metsän tarina* (2012) kriittiseen sävyyn:

Sen sijaan digitalisoidussa erikoistehoste-elokuvassa ei tunnu enää olevan tilaa luonnolle jonkin todellisen, yllättävän, häiritsevän ja inhimillisiä kertomusmalleja vastustavan mielessä. On kuin tietokoneanimaation ja digitaalisen elokuvan aikana kasvaneet katsojat tarvitsisivat tämänkaltaisen synteettisen muodon tuomaa turvallisuutta, koska se ei päästä analogisen valokuvauksen mahdollistamaa arkipäivän ja luonnon satunnaisuutta ja hallitsemattomuutta elokuvateattereiden tai olohuoneiden keskelle. (2013, 34.)

Vielä vaikeamman kysymyksen muodostaa digitaalisesti tuotettu kuvamateriaali, joka näyttää aidolta, mutta siltä puuttuu perinteinen filmikameran indeksinen suhde todellisuuteen. Liikkuva kuva on yhä useammin tietokoneella tehtyä, mutta

harhaanjohtavan analogisen oloista – myös luontodokumenteissa. Kiehtovan kärjistetty esimerkki tästä on fiktiivisen animaatioelokuvan *Leijonakuninkaan* (*The Lion King*, 2019, Yhdysvallat) kritiikki *Turun Sanomissa*, jossa kriitikko kirjoittaa uskoen, että piirretyt eläimet olisivat olleet oikeita, koulutettuja eläimiä (Rehnström 2019).

Elokvien kohdalla teoreettinen keskustelu dokumentaarisuudesta ei niinkään kiteydy indeksisyyden ajatukseen, mutta moni pohdinta alkaa sanasta dokumentti. Dokumentti on todiste, johonkin materiaaliin painautunut jälki menneestä, mutta dokumentaariset elokuvat eivät koskaan ole olleet, ainakaan pelkästään, dokumenteista koostuvia kokoelmia. Dokumentti-sanana harhaanjohtavuutta dokumentaarisen elokuvan yhteydessä on pohtinut esimerkiksi Susanna Helke (2006, 18). Jos tallennettua videomateriaalia käytetään sellaisenaan tutkimusmateriaalina, voi olla mielekästä puhua dokumentista. Mutta dokumentaarisisissa elokuvissa tekijä työstää todellisista ilmiöistä ja ihmisistä elokuvaa, jolla on elokuvallinen luonne ja teokselinen arvo. Dokumentaarisuus ei tällaisessa yhteydessä mitenkään voi pelkistyä vain dokumentti-sanana laadullistettuun merkitykseen.

Usein on mielekkäämpää viitata dokumentaarisuudella elokuvan ominaisuuksiin kuin kokonaisuuteen teoksiin. Tällöin dokumentaarisuudella voidaan luonnehtia tekijän pyrkimyksiä, elokuvan tyyliä tai kategoriaa, johon se esityskontekstissa halutaan asettaa (Helke 2006, 18). Elokuva voi olla dokumentaarinen, tai siinä voi olla dokumentaarisia elementtejä. Yhden tarkkarajaisen kategorian sijaan dokumentaarisuus hajoaa monitasoiseksi määreeksi, jonka suhde todellisuuteen on epävakaa. Kuten Susanna Helke hyvin tiivistää: ”*Se, mitä dokumentaarisuus kulloinkin tarkoittaa, on aikaansa sidottua.*” (2006, 21.)

Tekijälähtöinen keskustelu dokumentaarisuudesta keskittyi pitkään pohtimaan toimintatapoja, jotka vahvistaisivat elokuvan suhteen todellisuuteen (Hongisto 2006, 48; ks. myös Aaltonen 2006; Helke 2006). Dokumentaarisen elokuvan historialliset alalajit *direct cinema* ja *cinema verité* avaavat havainnollisesti kaksi erilaista lähtökohtaa tähän keskusteluun. Yhdysvalloissa syntynyt *direct cinema* piti sisällään ajatuksen todellisuuden tallentamisesta ja kameran käyttämisestä objektiivisen tarkkailijan kaltaisessa roolissa. Ranskalaisten elokuvantekijöiden *cinema verité* jakoi ajatuksen autenttisuuden arvosta, mutta elokuvantekijän rooli muodostui aktiivisemmaksi ja subjektiivisemmaksi, kun tilanteisiin osallistuminen ymmärrettiin osana dokumentaarisen elokuvan kuvaamista. Tekijän ja esiintyjän suhde rakentui vahvemmaksi, ja kaikki tilanteessa olleet tiedostivat tekevänsä elokuvaa.

Yhtäältä todellisuus on siis jotain, mitä tapahtuu kamerasta ja kuvausryhmästä riippumatta, toisaalta se on myös sitä, mikä aktiivisesti tuodaan elokuvaan ja tietoisesti jaetaan sosiaalisena todellisuutena. Perinteinen luontodokumentti edustaa dokumentaarisuutta kiehtovalla tavalla näiden kahden suuntauksen välimuotona. Siihen kuuluu vahva vaikutelma todellisuuden tallentamisesta ja luonnosta löydettyistä tarinoista. Genrelle on tunnistettu tyypilliseksi luonnontieteellisen kontekstin

korostaminen ja ajatus sen popularisoinnista (Vivanco 2013, 111). Samaan aikaan nämä luontodokumentit ovat audiovisuaalisen alan ammattilaisten aktiivisen työstämisen tulosta: ne käsikirjoitetaan, dramatisoidaan ja materiaali tuotetaan usein korkean teknologian kuvauskalustoilla (ks. esim. Tuominen 2018; Cubbit 2005, 54–56; Molloy 2013, 169–170). Se kumpi näkökulma painottuu, riippuu paljolti keskustelijoiden taustasta.

Luontodokumentit kyseenalaistavat harvoin näkökulmiaan luontoon. Dokumentaarisuus merkitsee paitsi aitoutta ja neutraalia katsetta, myös totuutta. Ajatus neutraalista ja tarkkailtavasta todellisuudesta ei ole dokumentaarisen elokuvan historialle vieras, mutta varsin kapea-alainen se kylläkin on. Bill Nicholsin kanonisoidut dokumentaarisen elokuvan moodit avaavat tähän ominaisuuteen havainnollisen näkökulman: Nicholsin nimeämät poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen moodi ovat kehittyneet ajassa ja vastanneet kukin vallitsevan esitystavan kritiikkiin (2001, 99–138). Kaikkia moodeja voidaan edelleen nähdä nykyisissäkin dokumenttielokuviissa, eli kyse ei ole evolutiivisesta rakenteesta, jossa uudempi olisi korvannut vanhan.

Valtaosa luontodokumenteista on arkikokemuksen perusteella paikannettavissa Nicholsin selittävään moodiin, eli sellaiseen elokuvaan, joka alleviivaa suoraa katsojasuhdetta ja on luonteeltaan opettavainen. Tällaisissa dokumenteissa pyritään luomaan käsitys objektiivisesta ja rationaalisesta todellisuudesta, ja kertojaääni on keskeinen kuvatun maailman tulkitsija ja selittäjä. Esimerkiksi Luis Vivanco summaa perinteisen luontodokumentin ominaisuuksiksi opettavaisen näkökulman, paternalistisen mieskertojan äänen, viittaukset tieteeseen, vaikka tietentekijät ovat harvoin näkyvissä, katsojan sijoittamisen tarkkailijan rooliin tulkitsemisen sijaan, luonnollisia syklejä painottavat narratiivit sekä kontekstista irrotetun, ylevän luonnon, jossa ihminen ei ole millään lailla läsnä (2013, 111). Nämä korreloivat hyvin selittävän moodin ominaisuuksien kanssa.

Nichols kytki dokumentaarisuuden vakavuuteen ja selvyyteen – tai kohtuullisuuteen, kuten Susanna Helke suomentaa Nicholsin käyttämän termin *sobriety* (2004, 22). Näin ymmärrettynä dokumentaariset elokuvat paikantuvat muiden vastaavanlaisten vakavuuden diskurssien rinnalle, dokumentaarisuus tiedon ja faktan välittämisenä vertautuu esimerkiksi tieteeseen, politiikan ja talouden kaltaisiin ilmiöihin (Nichols 2001, 39). Yksi vakavuuden diskurssin olennainen piirre on suora ja ongelmaton suhde todellisuuteen, esimerkiksi tiedon ja vallan suhde näyttäytyy mutkattomana (Helke 2004, 22; Hongisto 2006, 55).

Niin kutsuttu toden kriisi, sosiaalisen konstruktionismin mukanaan kuljettama ajatus objektiivisuuden ja autenttisuuden kyseenalaistumisesta, horjutti kuitenkin myös dokumentaarisen elokuvan todellisuussuhdetta. Sen sijaan että huomio olisi kiinnitetty dokumentaarisen elokuvan vedenpitävään määrittelyyn, tekijät alkoivat kyseenalaistaa dokumentaarisen esittämisen ehtoja ja genren kätkeytyä konventioita (Hongisto 2006, 50; Helke 2006, 22, 82–89).

Postmoderni skeptisyys ja elokuvan uudelleen rakennettu todellisuussuhde johtivat uudenlaiseen ilmaisuun. Realismia koeteltiin astumalla ulos vakavuuden diskurssista, fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden sekoittamisesta tuli pysyvä osa ilmaisua (Helke 2006, 89, 91). Nicholsin refleksiivisiksi nimeämässä dokumenttielokuvissa olennaista on todellisuuden esittämisen kompleksisuuden ja tekijyyden avoin reflektointi (2001, 127–128). Performatiivisiksi nimetyissä elokuvissa objektiivisen taltioinnin mahdottomuus ja dokumentaarisen elokuvan esitetty luonne on hyväksyttyä ja näkyvää (esim. Nichols 2001, 130–137; Bruzzi 2004, 1, 10–11).

Luontodokumenttien osalta keskustelua toden kriisistä tai postmodernista skeptisyydestä on vaikeaa osoittaa²². Vähäistä tai peräti olematonta on nähdäkseni ollut myös keskustelu Bill Nicholsin performatiivisesta tai refleksiivisestä moodista luontodokumenttien kohdalla. Yhtäältä on ehkä kyse siitä, ettei tällainen aineisto ole ollut dokumentaarisen elokuvateorian kirjoittajien kiinnostuksen kohteena. Toisaalta on mahdollista, että sellaiset dokumentaariset luontoelokuvat, jotka kyseenalaistavat luonnon objektiivisena todellisuutena, eivät tule ensisijaisesti kytketyiksi luontodokumenttien genreen. Yhtä kaikki, tästä näkökulmasta luonto näyttäytyy aiheena, josta dokumentaariset elokuvat kertovat vain objektiivisen todellisuuden tallentamisen kautta.

Luovan ilmaisun ongelma

Dokumentaarisen elokuvan teoria paaluttui pitkään brittiläisen elokuvantekijän John Griersonin määritelmään todellisuuden luovasta käsittelystä (Winston 1995, 9). Dokumentit eivät Griersonin mukaisesti kuitenkaan korruptoidu tässä käsittelyssä, vaan paremminkin jalostuvat. Griersonille oli tärkeää juuri dokumentaarisen elokuvan pyrkimys, ja nykypäivänä hänen elokuviaan voisi luonnehtia vähintäänkin valistukselliseksi, jopa propagandistiseksi – dokumentaarisella elokuvalla oli mahdollista muuttaa todellisuutta.

Viestinnän tutkija, toimittaja ja dokumentaristi Brian Winston on myöhemmin kritisoinut määrittelyä kysyen, mitä todellisuudesta voi taitelijan luovan käsittelyn jäljiltä olla jäljellä. Toden muokkaaminen taiteen nimissä luotsaa elokuvaa kohti kriittikitontä subjektiivisuutta, jopa romanttisuutta (emt., 38–39). Toisaalta esimerkiksi elokuvatutkija Michael Renov on kutsunut estetiikkaa merkityksen kuljettajaksi (2007, 17). Esteettiset valinnat määrittävät, kuinka katsoja pääsee kiinni esitettuihin ajatuksiin ja siihen, kuinka elokuva voi vaikuttaa katsojaan. Estetiikka vahvistaa viestiä, ja näin dokumentaarinen säilyy uskollisena elokuvaa edeltäneelle todellisuudelle.

22 David Ingram kirjoittaa kriittisen realistisesta lähestymistavasta Hollywood-elokuvien ja ympäristöaatteen suhteeseen. Tällä hän tarkoittaa naiivin realismin ja äärimmäisen sosiaalisen konstruktionismin väliselle alueelle paikantuvaa ajattelua (2008, 71). Kriittisen realismin näkökulmaa voi pohtia tapana lähestyä elokuvien luontoa tietoisena toden kriisistä, mutta Ingram ei itse tee kytköstä dokumentaarisen elokuvan teoriaan selväksi. Lisäksi hänen aineistonaan on nimenomaan Hollywood-elokuvat, eivät niinkään dokumentaariset elokuvat, saati luontodokumentit genrenä.

Luontodokumentteja voi ajatella griersonilaisina dokumentaareina: kertojaääni on ehdoton auktoriteetti ja kuvien selittäjä, mutta toisaalta eläinten, kasvien ja luonnonvoimien liikkeestä tallennettua materiaalia on tuotettu luovasti audiovisuaalisen kerronnan keinoin. Populaari mediakritiikki viittaa winstonilaiseen tulkintaan, jossa tekijöiden luovuus ja elokuvan estetiikka uhkaavat tallennettuna todellisuutta. Luonto ymmärretään ihmisestä erillisenä, ja ihmisen tuottaman materiaalin tulisi senkin olla mahdollisimman epäinhimillistä.

Dokumentaarisen elokuvan tutkija Ilona Hongisto kuitenkin esittää Winstonin ja Renovin näkemysten olevan vain aste-eron päässä toisistaan, sillä molemmissa vaihtoehdoissa jokin *elokuva edeltävä* määrittää todellisuuden (2011, 26–27). Renovin argumentointi nojaa erityisesti sellaisiin dokumentaarisiiin elokuviin, joissa tekijän subjektiivisella kokemusmaailmalla on suuri merkitys. Winstonin näkökulmassa dokumentaarisuus vahvistuu historiallisten faktojen määrittämänä, kun taas Renovilla vastaava rooli on yksilön elämällä. Molemmissa tapauksissa estetiikka on alisteinen joko objektiiviselle ja yleiselle tai sitten subjektiiviselle ja erityiselle.

Hongiston omassa teoreettisessa kehyksessä estetiikka ei ole vain elokuvan koristeellinen ulottuvuus, vaan paljon sisäsyntyisempi osa elokuvan olemusta (2011, 27). Hän sijoittaa estetiikan ikään kuin varhaisempaan elämänmuotoon kuin subjektit, objektit, muodot tai materiaalit. Massoumiin (2002, xxii) viitaten Hongisto kirjoittaa estetiikan olevan sellaista, joka tuottaa jotain tulevaa kehitystä varten. Estetiikka siis osallistuu sisäsyntyisenä osana prosesseihin, joissa todellisuutta tuotetaan, eikä jälkikäteen lisättynä koristeena tai merkityksen kuljettajana. Tällä tavoin ymmärrettynä myös audiovisuaalinen kerronta on sisäsyntyinen osa havaintoa. Se ei ole muotti, johon aistien tuottama tieto ja ymmärrys jälkikäteen puristetaan, vaan osallistuu koko prosessiin merkittävästi varhaisemmassa vaiheessa. Me ymmärrämme tiedon ja kokemuksen luonteen audiovisuaalisena: luontodokumenttien luonto on ikään kuin lähtökohtaisesti audiovisuaalista.

Representaatioteoriasta käsin tarkasteltuna dokumentaarinen elokuva on esitys sitä edeltävästä todellisuudesta. Näin ollen on mielekäästä keskustella tallentamisen ja muutoksen pysäyttämisen kaltaisista teemoista, ja elokuvallinen ilmaisu tai todellisuuden jälkeen tapahtunut audiovisuaalisen materiaalin muokkaus näyttäytyy tavallaan erillisenä osana prosessia. Ilona Hongisto kuitenkin keskittää huomionsa elokuviin, jotka tuovat esiin paitsi todellisuuden huokoista ja sumearajaista luonnetta, myös toden tulemisen aktiivisen olemuksen. Väitöskirjassaan *Soul of the Documentary* hän käsittelee, kuinka dokumentaarinen elokuva voi kuvitella, tarinoida ja vaikuttaa toden ja autenttisuuden diskurssissa (2011, 36).

Kuvittelemisen osalta Hongiston aineistonaan käyttämät dokumentaariset elokuvat avaavat esimerkkejä siitä, kuinka elokuva voi tuoda yhteen yksittäisiä todisteita, dokumentteja, ja rakentaa niiden välille ehdotuksia (2011, 39–41, 59–62, 92). Tarinoinnin kohdalla Hongiston aineisto tuo esiin ristiriitaisten kertomusten suhdetta dokumentaarisuuteen (emt., 92–93, 116–118). Hongiston kehystä soveltaen voi

ajatella, että luontodokumentti rakentuu osittain tekijöiden ehdotuksille elementtien ja ilmiöiden välisistä suhteista, eikä todellisuus pelkisty yhteen kertomukseen myöskään luontoa esitettäessä.

Hongisto soveltaa ajattelussaan Gilles Deleuzin ja Félix Guattarin elokuva-teoreettista käsitteistöä, joka puolestaan kytkeytyy mm. ajallisuuden filosofiaan (ks. esim. Rennes 2017). En sukella tässä tutkimuksessa juurikaan heidän esittämäänsä teoreettiseen keskusteluun, sillä teoreettisesti piirtämäni kartta on jo valmiiksi kovin laaja-alainen, vaikka sitä mielestäni puoltaakin ekokriittisen elokuvatutkimuksen hajanaisuus ja luontodokumentteihin kohdistetun tutkimuksen vähäisyys. Todellisuuden prosessuaalisen luonteen suhteen kuitenkin ehdotan ja viritän havaintojani Hongiston viitoittamaan suuntaan, sillä mielestäni se tarjoaa hedelmällisiä avauksia myös luontodokumenttien kyseenalaistamattoman, ilmeisen ja oletetun olemuksen murtamiseen.

Koska ekokriittisen elokuvatutkimuksen juuret kuljettavat ekokriittiseen kirjallisuuden tutkimukseen ja luontodokumenttien tutkimusta tehtiin paljon juuri tässä siirtymävaiheessa, on luontevaa, että dokumentaarisen elokuvan teoriakeskustelu ei juurikaan vielä vaikuttanut siihen, miten luontodokumentteja ekokriittisesti tarkasteltiin. Katsontatapa oli pitkään representaatioteoriaan nojaava, ja usein elokuvallisuutta ja audiovisuaalisuutta yksinkertaistava, toisinaan jopa sen ohittava. Suoraviivainen vertaaminen luonnontieteelliseen tietoon tai jopa tarkemmin määrittelemättömään aitoon tai todelliseen luontoon unohtaa elokuvan välineenä ja elokuvallisen ilmaisun omalajisuuden.

Lisäksi luontodokumenttien ekokriittisessä katsontatavassa on ollut havaittavissa Frankfurtin koulukunnan marxilainen lähtöasetelma, kriittisyys niiden kaupallisuutta ja massakulttuuria kohtaan. Vaikka kritiikki on varmasti ollut paikallaan ja tarjonnut teräviä näkökulmia, on myös todettava, että ekokriittisen elokuvatutkimuksen kehittyessä uusille näkökulmille on tarvetta. Erityisesti tilaus koskee elokuvateoreettisen keskustelun huomioimista sekä audiovisuaalisen ilmaisun ymmärtämistä olennaisena ja erottamattomana osana luontodokumentteja.

Valtavirran luontodokumentit olivatkin pitkään erikoinen akateeminen joutoma, joka kuitenkin populaarikontekstissaan on tavoittanut kansainvälisiä miljoonayleisöjä. Tässä tutkimuksessa pyrin nostamaan tätä joutomaata näkyviin ja tuomaan esiin myös sen omaleimaisuutta tutkimuskohteena. Dokumentaarisuuden osalta sovellan aineistooni käsitteitä ja näkökulmia, jotka eivät kiinnity tallentuvaan todellisuuteen tai griersonilaiseen todellisuuden luovaan käsittelyyn, vaan nojaavat myöhempiin keskusteluihin elokuvan ja todellisuuden suhteesta.

Kaiken kaikkiaan pyrkimykseni on siis soveltaa dokumentaarisen elokuvan todellisuussuhteesta käytyä keskustelua aineistoni luontodokumentteihin ja rakentaa kytköksiä luontokäsitysten ja aineistoni luontodokumenttien todellisuussuhteen välille. Keskityn luontodokumenttien audiovisuaaliseen kerrontaan tähän tutkimukseen kehittämäni menetelmän, jälkikäteen käsikirjoittamisen, avulla. Metodologiani

kautta ymmärrän myös dokumentaarisuuden syntyneen aineistooni nimenomaan elokuvantekijöiden pyrkimysten myötä.

Jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä

Hyödynnän tutkimuksessani tässä yhteydessä kehittämäni menetelmää, jota kutsun nimellä jälkikäteen käsikirjoittaminen. Yhdistän sitä tapaustutkimuksissani muihin tutkimusmenetelmiin, kuten representaatioanalyysiin tai kerronnan analyysiin. Kyseessä on siis tapa tarkastella ja ottaa aineistoa haltuun. Jälkikäteen käsikirjoittamisen avulla olen jäsentänyt ja selittänyt aineistosta tekemiäni havaintoja. Lähestymistavan taustat juontuvat omaan työhistoriaani.

Aloittaessani tutkimustyötä kävin läpi aineistoksi valitsemiani luontodokumentteja. Aluksi tein niistä vain muistiinpanoja, mutta melko pian huomasin kirjoittavani ylös kertojaäänien repliikkejä ja havaitsemiani kohtausjakoja. Käytännön työkokemukseni käsikirjoittajana sai pohtimaan, mihin yksittäisillä kohtauksilla oli pyritty ja millaisessa suhteessa ne olivat luontodokumentin sisältöön kokonaisuutena. Lopulta kirjoitin kaikki aineistoni luontodokumentit sanallisen käsikirjoituksen muotoon.

Käsikirjoituksen muotoon palautettu luontodokumentti on lähtökohtana monin tavoin paradoksaalinen. Ensinnäkin tutkimukseni aiheena ovat dokumentaariset mediaesitykset. Vaikka dokumentaarisuuteen ei – ainakaan enää – automaattisesti liitetäkään suoraa kytköstä fyysiseen todellisuuteen, mielikuvat käsikirjoituksista kiinnittyvät usein fiktion. Dokumenttielokuvien ei mielletä olevan käsikirjoitettuja elokuvia – elämä ja eletty todellisuus käsikirjoittavat dokumenttielokuvat (ks. esim. Aaltonen 2006, 126–128).

Toiseksi tutkin luontoa esittäviä dokumenttielokuvia. Käsikirjoitettu luonto mieltyy helposti tarkoitusta varten keksittyinä ja usein myös valheellisena tapana esittää luontoa, ainakin dokumentaarisuuden kontekstissa. Liiallista tarinallistamista on pidetty luontoa vääristävänä ja valheellisena elementtinä luontodokumenttien kerronnassa. Ylipäänsä kertomusmuodon soveltumisesta luonnon kuvaamiseen on esitetty kriittisiä näkemyksiä (ks. esim. Raipola 2019).

Kolmantena erikoisena asetelmana näyttäytyy oman työni luonne ja merkitys, sillä roolini tässä yhteydessä on ensisijaisesti tutkija eikä käsikirjoittaja. Pyrkimykseni on siis tehdä käsikirjoituksen muodon ja olemuksen avulla tutkimusta. Tämä herättää tarpeen määritellä, mikä käsikirjoitus oikeastaan on: taiteellinen teos, elokuvatuotannon työväline tai keskeneräinen versio elokuvasta. Käsikirjoituksen määrittely itsenäiseksi teokseksi onkin kiistelty ja epäselvä kysymys.

Palaan näihin kolmeen kysymykseen tämän luvun edetessä. Tässä vaiheessa haluan kuitenkin todeta, että aivan kuten käsikirjoittamisen teoreetikot ovat kuvailleet käsikirjoitusta sanoilla *”erittäin epätavallinen tekstuaalinen muoto”* (engl.

very unusual textual format) (Maras 2009, 6), myös oma menetelmäni jälkikäteen käsikirjoittaminen lienee todettava epätavalliseksi menetelmäksi audiovisuaalisen aineiston tutkimista varten. Sen käyttämisen tekee mielekkääksi muiden syiden ohella myös oma työhistoriani, johon on kuulunut käsikirjoittamista. Uskon, että juuri menetelmän kysymyksiä herättävä ja paradokseja sisältävä luonne on se, miksi se voi tarjota uudenlaisia näkökulmia tämänkaltaiseen aineistoon.

Kuvaillessani jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmää olen usein saanut palautetta siitä, että kyse olisi oikeastaan litteroinnista. Palaan tähänkin kysymykseen tarkemmin tämän luvun loppuosassa, mutta tässä yhteydessä on tarpeen todeta, että en näe käsikirjoittamista litterointina, vaikka käsikirjoituksen konstruointi tapahtuisi nurinkurisessa järjestyksessä, hyödyntäen valmista elokuvaa mallina ja rakenteena. Jälkikäteen käsikirjoittaminen on katseen politiikkaa: olen herkistänyt itseni tarkkailemaan tiettyjä erityisiä piirteitä luontodokumenteissa, ja kyetäkseni käsittelemään havaintoja systemaattisesti on ollut tarpeen kääntää kuvallinen esitys kirjalliseksi. Kirjalliseksi muuntuessaan luontodokumentissa tehdyt elokuvalliset ratkaisut alkavat vuotaa, sanoin leimattuina kuvat paljastavat niiden takana olevia rakenteita ja näkökulmia.

Näin ollen jälkikäteen käsikirjoittamisessa ei ole kyse siitä, mitä elokuvan tekijä sanoo tai aikoo tehdä, vaan siitä, millaisia arvoja, asenteita ja piiloisia näkökulmia aineiston luontodokumenttien voi ymmärtää kantavan mukanaan. Jälkikäteen käsikirjoittamisessa kyse on myös siitä, että kun luontodokumentit pakotetaan kirjoitettuun muotoon, niiden elokuvallisuus piirtyy paremmin esiin. Toisin sanoen jälkikäteen käsikirjoitettuna ne alkavat muistuttaa enemmän elokuvasta kuin luonnosta.

Teoreettinen näkökulma käsikirjoittamiseen

Käsikirjoittamiseen liittyvät kirjalliset teokset toistavat usein samankaltaisia, löyhästi Aristoteleen *Runousoppiin* (Heinonen ym. 2015) pohjaavia ohjeita. Näistä nk. uusaristoteelisista ohjeista on muodostunut vallitseva käsikirjoittamisen ohjeistus ja koodisto, jonka opas toisensa perään muotoilee hiukan uusin sanoin, enemmän tai vähemmän yksityiskohtaisesti (ks. esim. Thompson 1999, 11; Koivumäki 2016, 43–44).

Oppaissa lähtökohtana on useimmiten se, miten käsikirjoituksia *pitäisi* vallitsevan näkemyksen mukaan kirjoittaa. Tutkimuksellisesti tarkasteltuna käsikirjoittaminen on kuitenkin avoimempaa, ongelmallisempaa ja monisyisempää. Normatiivinen ajattelu on tutkimukselle heikko lähtökohta, ja käsikirjoitus on yllättäen käsitteenä melko epäselvä kohde. Lisäksi on ehkä syytä mainita, ettei tietenkään kaikkia menestyneitä mediatuotteita ole käsikirjoitettu näiden ohjeiden mukaan (ks. esim. Maras 2009, 4²³).

23 Maras kirjoittaa siitä, kuinka näiden etabloituneiden ohjeiden orjallinen noudattaminen voi jo käsikirjoitusvaiheessa kaventaa näkemyksiä siitä, mikä on hyvä elokuva, tai minkä elokuvan pitäisi päästä tuotantoon saakka.

Hiukan helpompaa on lähestyä aihetta käsikirjoituksen tehtävistä, jotka vaikuttavat toistuvan melko yksiselitteisinä myös tutkimuskirjallisuudessa. Esimerkiksi Jouko Aaltosen kirjaamassa tehtäväluettelossa painottuu kommunikaation ja tuotannollisten ratkaisujen merkitys: käsikirjoituksen avulla voidaan viestiä sekä työryhmän kesken että rahoittajan tai muun ulkopuolisen tahon kanssa siitä, mikä mediaesityksen kokonaisuus on ja kuinka sitä voidaan tuotannollisesti toteuttaa (2003, 13–14).

Brittiläinen käsikirjoittamiseen perehtynyt tutkija Ian W. MacDonald puolestaan kirjoittaa samasta aiheesta viitaten konkreettisesti käsikirjoituksen sisältämiin elementteihin:

Perinteinen elokuvakäsikirjoitus on sekä eurooppalaisessa että amerikkalaisessa traditiossa käytännönläheinen työväline, jolla on useita käyttötarkoituksia: se on keskeinen suunnitteludokumentti, jonka avulla televisio- tai elokuvatyö tuotetaan, se on draamallisen rakenteen ja kertomuksen tiivistelmä, se on kohtausluettelo kuvauksiin ja leikkausyksikköön, se on tallenne dialogista ja arvioidusta toiminnasta sekä muista visuaalisista elementeistä (kuten tekstityksestä). (2013, 162.)²⁴

Tämän määritelmän mukaisesti elokuvan käsikirjoitus sisältää siis ainakin draamallisen rakenteen, kertomuksen, kohtaukset, dialogin, suunnitellun toiminnan ja muita (olennaisia) visuaalisia elementtejä. Sitaatti kuitenkin jatkuu tärkeällä huomiolla: *“Se voi myös olla kirjoitettu taiteelliseksi teokseksi (ja sellaisena se voidaan myös lukea), esteettiseksi interventioksi, jonka pyrkimyksenä on kytkeä lukija emotionaalisesti aiheeseensa”* (MacDonald 2013, 162²⁵).

Tämä lisähuomautus on mielestäni juuri se, mikä synnyttää teoreettista keskustelua (ks. esim. Koivumäki 2010; Maras 2009, 123–124). Käsikirjoitus ei nimittäin ole vain tuotannollinen työkalu, eikä se liioin ole pelkkä kuvaus esityksen sisältämästä juonesta. Esteettinen interventio viittaa teokseen, joka syntyy luovasta työskentelystä ja taiteellisesta tekijyydestä. Käsikirjoituksen ymmärtämisestä (itsenäisenä) teoksena on esitetty sekä ajatusta puoltavia että sitä vastustavia näkökulmia. Tekstini alussa mainitut lukuiset käsikirjoittamisen ohjeet ja oppaat ymmärtävät käsikirjoituksen tietynlaisena tekstilajina. Käsikirjoituksia julkaistaan, ja yhdestä ja samasta käsikirjoituksesta on tehty eri aikoina erilaisia elokuvaversioita (Maras 2009, 47). Marjo-Riitta Koivumäki puolestaan kirjoittaa käsikirjoituksen esteettisestä itsenäisyydestä – siitä, kuinka käsikirjoitukseen sanallistetut elementit esiintyvät valmiissa elokuvassa ja toistuvat katsomisen kokemuksessa (2010, 33–34).

Toisaalta käsikirjoituksesta on vaikeaa määritellä lopullista versiota, sillä siihen kuuluu jonkinlainen sisäänrakennettu muutostila. Käsikirjoitus on alati kehittyvä

24 Käännös KK.

25 Käännös KK.

ja audiovisuaaliseksi muuttuva osa prosessia, jonka valmiina ollessaan on tarkoitus olla elokuva, eikä enää sanoja paperilla. Toiminnallisesti ajatellen käsikirjoitus kirjoitetaan jatkokäyttöä varten, eikä sellaisenaan valmiiksi teokseksi. Steven Marasin mukaan (2009, 50) Pierre Paolo Passolini on muotoillut tämän ominaisuuden kauniisti kirjoittaessaan: ”[Se on] rakenne, joka haluaa olla toinen rakenne.” (2005, 187).

Häilyvä teoksellisuus kuvaa hyvin elokuvakäsikirjoituksen tarkkoja määritelmiä pakenevaa luonnetta. Australialainen käsikirjoittamisen tutkija Steven Maras on nimittänyt tätä ilmiötä objektiongelmaksi. Yrittäessään määritellä käsikirjoittamista ja käsikirjoitusta hän päätyy moniin erilaisiin näkökulmiin, mutta ei lopulta tavoita yhtä yhdenmukaista ajatusta, joka kattaisi käsikirjoittamisen eri muodot, käsikirjoituksen sekä itsenäisenä että prosessin osana ja rajaisi käsikirjoittamisen tutkimuskohteen selkeästi (2009, 11–15). Brittiläinen Ian MacDonald on puolestaan pohtinut samaa ilmiötä käyttämällä käsikirjoittamisen sijaan hankalasti kääntyvää termiä *screen idea*, joka on lähtökohtaisesti avoimempi käsite kuin *screenplay*, käsikirjoitus. MacDonald vertaa audiovisuaalisen teoksen ideaa kristalliin, joka muuttaa luonnettaan aina näkökulman vaihtuessa (2013, 6–7; 162).

Yksi tällainen kristallin sivu – siis näkökulma käsikirjoituksen määritelmään – on ajatus sinikopiosta tai pohjapiirustuksesta (*blueprint*), johon sekä Maras että MacDonaldkin viittaavat. Käsikirjoitus ymmärretään tällöin jonkinlaisena pohjapiirustuksena valmiille elokuvalle, aivan niin kuin taloa rakennettaessa työtä ohjaa arkkitehdin laatima pohjapiirustus. Yhtäältä vertaus on osuva, koska se korostaa elokuvan rakentamisen kaltaista luonnetta ja skaalaa (Maras 2009, 120–121). Käsikirjoituksen ymmärtäminen pohjapiirustuksena auttaa mieltämään kyseisen tekstilajin tuotantoprosessin osaksi.

Toisaalta jos pohjapiirustuksen ymmärtää liian tarkkana tai teknisenä ohjeistuksena elokuvalle, menettää prosessin edetessä alati muuntuvan teoksen, eikä liian tarkka tai tekninen käsikirjoitus ei toimi tuotannossa (emt., 123). Käsikirjoitus ei voi olla yksityiskohtainen ohjeistus muulle työryhmälle (esimerkiksi äänisuunnittelijalle, kuvaajalle tai leikkaajalle).

Lisäksi elokuvan käsikirjoituksilla on kaksi keskeistä ominaisuutta, joita vertaus pohjapiirustukseen ei yksinkertaisesti tavoita. Ensinnäkin pohjapiirustuksesta puuttuu ajallisuus. Tämä pitää sisällään rytmin ja keston kaltaisia elementtejä, jotka rakentavat dramaturgiaa ja siten käsikirjoituksia keskeisesti. Käsikirjoittaja rakentaa ja ehdottaa elokuvaan liittyvää ajallisuutta siltä osin, kun ajallisuudella on merkitystä sisällön kannalta.

Toiseksi pohjapiirustuksesta puuttuu elementti, josta Maras käyttää termiä poeettisuus (*poetic*):

Käsikirjoitus toimii [elokuvan] pohjapiirustuksena, koska se on poeettinen – ei siksi että se on teknisesti täsmällinen. Poeettinen kirjoittaminen nojaa toisenlaiseen täsmällisyyden ideaan, jota voi kutsua kiteytyneeksi. Kuvien luonneh-

*timinen poeettisella selkeydellä ja intensiteetillä voi mahdollistaa muiden elokuvantekijöiden työn tämän rakenteen parissa ja viedä kiteytymisen prosessia pidemmälle. (2009, 124.)*²⁶

Käsitsoirjoittaja ilmaisee elokuvan sisältöä kielellä, jolla on sekä poeettinen että tekninen funktio (Maras 2009, 124). Tästä kielestä muut työryhmän jäsenet tulkitsevat oman työnsä lähtökohdat. Kyse on siis tulkinnallisesta siirtymästä, mikä tarkoittaa sitä, että myös toiseen suuntaan käännettynä – jälkikäteen käsitsoirjoittamisessa – kyse on tulkinnasta, johon sisältyy sekä teknistä että poeettista ilmaisua.

Steven Maras korostaakin käsitsoirjoituksen välitilan tai välittäjän (*intermediate*) kaltaista luonnetta: prosessuaalisesti käsitsoirjoittaminen sijoittuu kirjoittamisen ja tuottamisen välimaastoon, kontekstiltaan se on taiteellisen työskentelyn ja teollisen tuotannon välissä, ja mediana se häilyy audiovisuaalisen ja sanallisen muodon välissä (2009, 48). Vaikka käsitsoirjoitus on toki paperille kirjoitettuja sanoja, se karttaa liian kuvailevaa ja yksityiskohtaista kieltä ja pyrkii kuljettamaan lukijaansa vastaavalaisella tavalla kuin elokuva. Lisäksi käsitsoirjoitus on tiivis, selkeä ja tekninen viesti muulle työryhmälle.

Metodologisesti kiehtovaa on, että käsitsoirjoitus paikantuu ikään kuin representaation ja elokuvan tekemisen väliin. Teknisenä tekstilajina käsitsoirjoitus tekee elokuvan työryhmän työtä näkyväksi, siitä voi erottaa viestejä mm. kohtausjaosta tai kuvien ja äänimaailman merkityksestä. Käsitsoirjoituksen tekniset yksityiskohdat – kuten kuvauspaikat, vuorokauden ajat, palkkikirjaimet tai yhdelle sivulle mahtuva tekstin määrä – tai kuvailun intensiteetti ovat viestejä muulle tuotantoryhmälle. Käsitsoirjoittaja siis tavallaan pohtii työllään jo elokuvan ilmaisua, mutta ilmaisee sen vielä sanallisesti.

Edellä sanottuun pohjaten jälkikäteen käsitsoirjoittaminen on tutkimuksellinen askel pois representaation ajatuksesta²⁷. Sen sijaan, että pysähtyisin tarkastelemaan aineistoani representaationa, pyrin siirtämään ajatuksiani kohti sen prosessin hahmottamista, jossa tekijät työstävät elokuvaa ehjäksi kokonaisuudeksi. Se ei siis niinkään vie tutkijaa lähemmäksi luontodokumentin esittämää fyysistä luontoa, vaan kohti elokuvaa, ja sen tekemisen prosessia ja työryhmän yksittäisten jäsenten tekoja ja valintoja.

Toisaalta käsitsoirjoitus poeettisena tekstilajina tuo esiin käsitsoirjoittajan työtä sisällöntekijänä, sillä siitä voi lukea sanallisessa muodossa elokuvaan sisäänkirjoitettuja väitteitä sen aiheesta ja sitä ympäröivästä maailmasta. Teoreettinenkin jälkikäteen kirjoitettu käsitsoirjoitus nostaa siis esiin ja näkyville rivien välissä vaikuttavia väitteitä, joihin emme välttämättä enää kiinnitä huomiota valmista elokuvaa katsoessa.

26 Käännös KK.

27 Tarkoitaa tällä ilmaisulla elokuvaa ja elokuvasta jälkikäteen kirjoittamaani käsitsoirjoitusta luonnon representaationa, en käsitsoirjoitusta elokuvan representaationa.

Itse ymmärrän käsikirjoituksen eräänlaisena harjoitusversiona elokuvan sisällöllisestä kokemuksesta. Käsikirjoituksessa ei ole äänimaailman tai kuvien synnyttämiä vaikutuksia, mutta käsikirjoituksen voi jo lukiessaan kokea. Sen tarkoituksena on jo toimia kokijassaan samalla tavalla kuin elokuvan, mutta käsikirjoitusvaiheessa paloja on vielä enemmän mahdollisuuksia muuttaa. Harjoitusversion siitä tekee rakenteiden näkyvyys ja sanallinen muoto.

Tällä tavoin ymmärrettynä jälkikäteen käsikirjoittaminen on elokuvan eheyden tai Henry Baconin käyttämän termin mukaisesti ykseyden purkamista (2000, 23). Eheydellä tarkoitan elokuvan eri elementtien yhteisvaikutusta, joka syntyy, kun näiden elementtien rakentamisessa on onnistuttu erikseen, mutta myös saatu ne liittymään saumattomasti toisiinsa. Näin esimerkiksi päähenkilöt, kuvat, äänet, rytmit ja elokuvan kertomus tukevat toistensa vaikutusta. Elokuvallisten eheyden voi siis ymmärtää muotona, joka palvelee elokuvan sisältöä.

Eheys on enemmän kuin osiensa summa. Se on kokonainen elokuvan todellisuus, johon katsoja voi uskoa ja luottaa. Kun elokuva on ehjä, sen elementtien yksityiskohdista ei jää pohtimaan, vaan antautuu elokuvan vietäväksi. Näin ollen tämän eheyden purkaminen palauttamalla elokuva käsikirjoitukseksi avaa mahdollisuuden tarkastella elokuvan rakenteita ja väitteitä lähempänä (oletettujen) tekijöiden näkökulmaa.

Vaikka aiemmin kuvailtuja piirteitä voidaan elokuvakäsikirjoituksista tunnistaa, niistä ei ole täsmälliseksi ohjenuoraksi jälkikäteen käsikirjoittamiseen. Monista näkökulmista, reunaehdoista ja vahvoista käytännöistä huolimatta yhtä oikeanlaista käsikirjoitusta ei ole määriteltävissä. Siksi olen tähän tutkimukselliseen tarkoitukseen kehittänyt omaa tapaani tehdä valmiista luontodokumenteista teoreettisia, tutkimukseen tarkoitettuja käsikirjoituksia. Seuraavaksi kuvailen tarkemmin, millä tavalla tämä prosessi tutkimukseni aikana muodostui.

Jälkikäteen käsikirjoittaminen käytännössä

Olen aloittanut kirjoittamisen ilmeisimmällä ja helpoiten tavoitettavalla osuudella ja kirjoittanut aineistoni luontodokumenteista yksinkertaisesti kertojäänen repliikit lauseina ylös. Toisinaan on ollut vaikeaa arvioida esimerkiksi kertojäänen kappalejakoja, eli mikä lause liittyy mihinkin kokonaisuuteen, mihin on haluttu rakentaa ajatustauko ja mitä tarkoitusta varten.

Seuraavassa vaiheessa olen pyrkinyt tunnistamaan kohtausjakoja ja havainnoimaan, mitä kohtausten sisällössä tapahtuu. Aluksi kirjoitan vain kuvaillen, mitä kohtausten kuvissa tapahtuu ja millainen äänimaailma kohtauksessa vallitsee. Kun olen hahmottanut luontodokumentin sisällölle jonkinlaisen kokonaiskaaren, tiivistän näitä kuvailutekstejä pyrkien keskittymään niihin asioihin, jotka rakentavat luontodokumentin kokonaisuutta.

EXT. NEW YORK - ILTA

Aurinko laskee vasten jättikokoisia, tummia pilvenpiirtäjiä. Siirrytään liikenteeseen: metallinen metro halkaisee maiseman, tunnelma on uhkaava ja synkkä.

Ruostuneessa tolpassa nököttää yksinäinen muuttohaukka. Sen ympärille aukeaa loputon määrä kivisiä kerrostaloja ja pilvenpiirtäjiä. Uusia ja vanhoja rakennuksia on vierivieressä, yhtäkään puuta tai mitään vihreää ei näy.

Sitten talojen reunoilta lähtee lintuja lentoon. Liu'utaan pilvenpiirtäjän katolla reunan yli, näkymä paljastaa peileinä kiiltävän ikkunoiden rivistön kauas maahan saakka.

Muuttohaukka liittää ilmassa, kivisen kaupungin yllä. Lopulta maisemaan osuu yksi katu, jossa on myös jotain vihreää: sen reunoilla on puita.

Kuva 1. Esimerkki jälkikäteen käsikirjoituksesta: Planeettamme Maa II, 6/6, Urbaani maailma (2016). Kohtausotsikossa esiintyvä kirjainlyhenne EXT. (exterior) on vakiintunut ilmaisu ulkotilalle (Vacklin ja Rosenvall 2015, 342).

Tässä tarkkailussa ja kuvailussa olen siis keskittynyt vain niihin havaintoihin, joita olen pitänyt merkityksellisinä joko kuvan, äänen, kohtauksen tai elokuvan kokonaisuuden kannalta. Jos esimerkiksi kuvan yläreunassa olevat pilvet ovat liikkuneet vasemmalle samassa kuvassa, kun karhunpentu keskellä kuvaa pakenee susilaumaa, olen sanallistanut nimenomaan karhunpoikasen toimintaan liittyvät havainnot. Toisaalta on huomattava, että havainnoinnin jäljiltä käsikirjoituksen raakile on vielä ylitsevuotavan runsas. Pyrin sisällyttämään mahdollisimman paljon havaintoja kerronnan etenemiseen, mutta usein osa niistä vain putoaa merkityksettöminä pois.

Tämän lisäksi havainnoin luontodokumentin tunnekuljetusta. Aluksi kirjoitan tunteita ylös ja koitan miettiä, minkälaista vaihtelua ja kokonaisuutta ohjelman tekijät ovat etsineet. Sitten mietin, mitkä elementit kerronnassa rakentavat jännitteitä ja herättävät havaitsemiani tunteita. Lopulta kirjoitan tämänkaltaiset kerronnalliset elementit käsikirjoitukseen ja poistan suorat ilmaisut tunteista.

Kärpäsän jalan hipaisu saa loukun laukeamaan, kärpäsän jää ansaan. Voimakas metallisen loukun kalahdus säikäyttää, kärpäsän on ansassa. Kärpäsän pienet jalat sätkivät loukun pihtejä muistuttavien reunakarvojen välistä, sen surina on tuskainen ja vääristynyt. Sama tapahtuu uudestaan ja uudestaan, yhä useampi kärpäsän vaikuttaa jäävän loukkuun.

Yksi kärpäsän pääsee livahtamaan kärpäs loukun hampaista, mutta heti seuraava on niin tukevasti loukun otteessa, että puristuu alistuen kuoliaaksi kärpäs loukun kammottavaan syleilyyn. Kärpäsän vikisee, sen pää puristuu tuskallisesti ja valtavat silmät tuijottavat tyhjinä.

MIESKERTOJA (V.O.)

Toinen lihansyöjä kasvi on omaksunut suoraviivaisemman saalistustavan.

Tämä on kärpäs loukku.

Kuva 2. Esimerkki jälkikäteen käsikirjoituksesta: Elävä planeetta, 9/10 Kasvit (2009). Lyhenne (V.O.) (voice over) on vakiintunut tapa ilmaista, että kyseessä on esitetyn maailman ulkopuolinen kertojaääni, ajatusääni tai sisäinen monologi (Vacklin ja Rosenvall 2015, 345).

Tällä tavoin toteutettuna voi havaita, kuinka analyysistä jäävät pois sellaiset vähämerkitykselliset yksityiskohdat, joiden varaan tekijä tai tekijät eivät oletettavasti ole kerrontaa rakentaneet²⁸. Valmista elokuvaa voi mielestäni havainnoida tarkkuudella, joka ei ole sen tekemisen näkökulmasta enää mielekäs. Erityisesti dokumentaarisessa elokuvassa kaikkia näkyviä tai kuuluvia yksityiskohtia ei millään voi hallita, vaan yleensä osa kokonaisuudesta on otettava annettuna. Jälkikäteen käsikirjoittaminen ikään kuin pyyhkii materiaalista liiallista tarkkuutta niiltä osin, kun se ei rakenna sisällön kokonaisuutta.

Olen siis etsinyt kokonaisuutta, kaarta ja tarinaa. Samalla olen pyrkinyt tunnistamaan henkilöhahmoihin verrattavissa olevia, toistuvia tai tapahtumien keskiössä olevia eliöitä. Näitä eliöitä olen nostanut käsikirjoitukseen henkilöhahmon paikalle. Näin käsikirjoitus on vähitellen alkanut saada oppaiden mukaisen elokuvakäsikirjoituksen muodon, jossa erottuvat selkeästi kohtausjaottelu, kuvauskohteet ja vuorokauden ajat, esiintyvät henkilöhahmot sekä tapahtumat ja toiminta.

EXT. TROOPPINEN METSÄ - AAMU

Tupaija on kolossaan silmät auki ja näyttää haukottelevan (avaa suunsa ja sulkee sen). Oranki syö ahneesti. Sen suuret hampaat, huulet, kieli ja kädet näkyvät valtavina. Mangostani putoaa ja halkeaa jälleen hidastettuna, mutta kovaaäänisesti.

MIESKERTOJA (V.O.)

Aamulla tupaija herää aina nälkäisenä.
Joku muukin on jo hereillä, ja
matkalla kohti hedelmäpuuta.

Oranki on viisisataa kertaa tupaijan
kokoinen. Oranki voi tyhjentää
kokonaisen puun hedelmistä hyvin
nopeasti.

Joku kulkee viidakon pohjalla. Askeleet tömähävät, vesitilkka mangostanin kuoressa tärähtää niiden mukana. Tupaija katsoo pelokkaana. Suuri partasika nähdään aivan läheltä, musiikki muuttuu jännittäväksi. Se haukkaa mangostanin suuhunsa. Tupaija vaikuttaa pakenevan. Metsään laskeutuu rauha.

Kuva 3. Esimerkki jälkikäteen käsikirjoituksesta: *Pikkuotusten maailmat, 2/3 Metsien kätköissä* (2014).

Kielelliset ilmaisut kiteyttävät myös havaintojani teknisistä valinnoista. Esimerkiksi kuvailun tarkkuus on palautettavissa kuvakokoon ja käytettyyn kameraan. Olen kirjannut ylös vaikutelmia, jotka syntyvät esimerkiksi kameravalinnasta. Tällöin ne ovat muotoutuneet käsikirjoitukseen lauseina kuten: *”Kuva leijuu metsän halki”* tai *”Hirvi saapuu paikalle pikkueläinten näkökulmasta nähtynä.”*

Erityisesti kuvailuun perustuvien tekstiosiodien tiivistäminen on aiheuttanut pohdintoja. Luontodokumentin rakennettu audiovisuaalinen kerronta ei motivoi

28 En tietenkään voi tietää tekijöiden todellisesta intentiosta, mutta tämän menetelmän avulla teen niistä oletuksia. Menetelmä on siis myös eräänlainen kuvittelun väline.

kaikkea sisältöä, sekä kuvissa että äänimaailmassa on paljon anekdootin tasolle jääviä elementtejä. Toisinaan on ollut vaikeaa päättää, olisivatko nämä sellaisia yksittäisiä sisältöpalasia, jotka jo käsikirjoittaja olisi voinut suunnitella elokuvaan (ja miksi hän olisi näin tehnyt). Pääsääntöisesti olen noudattanut ajatusta, jossa vähänkään jatkoa saavat elementit tulevat sanallistetuksi käsikirjoitukseen. Toisaalta jos kohta on ollut materiaalina suhteen yleisesti kollaasinkaltainen kokoelma, myös näissä tapauksissa olen sanallistanut yksittäisiä ottoja tai ääniä herkemmin.

Teksti: Villi Pohjola

Musiikki vaihtuu tunnelmaltaan lempeämpään, liidetään ilmassa metsien yllä. Nähdään ilves, liito-orava, karhu ja susi. Sudet ja karhu kohtaavat suolla. Kullankeltainen suomalaisema höyryää ilta-auringossa ja musiikki tyyntyy.

MIESKERTOJA (V.O.)

Tämä on Euroopan metsäisin maa, jossa elää harvinaisia eläimiä, kuten ilveksiä ja liito-oravia.

Tässä yli 180 000 järven maassa, tavataan yhä jo muualla Euroopassa harvinaiseksi käyneitä karhuja ja susia.

Teksti: Suomi

Kuva 4. Esimerkki jälkikäteen käsikirjoittamisesta: Villi Pohjola, osa 1/6: Suomi (2011).

EXT. PÄIVÄ

Sikoja eri yhteyksissä, kokoelma myöhemmistä kohtauksista. Sika nousee mudasta, sika köllöttää valkoisella hiekalla. Pienet siat imevät ahneesti maitoa emänsä nisistä. Sika valkoisessa laboratorion kaltaisessa tilassa. Sika kontaktissa mangustin kanssa, ihminen ruokkii sikaa veneestä. Siat liikkuvat lumisen kylmässä maisemassa, siat kävelevät aurinkoisella rannalla.

NAISKERTOJA (V.O.)

Likaisia, laiskoja. Ahneita. Luulemme tuntevamme siat, mutta niiden lähempi tarkastelu yllättää meidät.

Siat ovat valloittaneet lähes kaikki elinympäristöt, 50 asteen pakkasesta - tropiikkiin.

Kuva 5. Esimerkki jälkikäteen käsikirjoittamisesta: Sikojen salattu elämä (2018).

Teknisesti olen käyttänyt käsikirjoitusten tekemiseen *Movie Magic Screenwriter* -ohjelmaa, joka muotoilee tekstin automaattisesti konventionaaliseen elokuvakäsikirjoituksen muotoon. Tähän muotoon kuuluvat esimerkiksi kirjasintyyppi *Courier New*, kohtausotsikot, toiminnan ja dialogin erilliset kuvaukset, (henkilö)hahmot sekä tietyt sisennykset (ks. esim. Vacklin ja Rosenvall 2015, 340–371).

Jälkikäteen käsikirjoittaminen tutkimusmenetelmänä

Varsin nopeasti esiin nouseva piirre jälkikäteen käsikirjoittamisessa on, että aineisto tulee tällä tavoin muokattuna hyvin tutuksi. Aineistosta ei etsi vastauksia vain tutkimuskysymyksiin, vaan sitä koittaa työstää sanalliseen ja kirjalliseen muotoon, joka simuloisi varhaisempaa luontodokumentin tekemisen vaihetta. Tiivistäminen ja selkeys vaativat pohdintaa, toisaalta merkityksellinen kokonaisuus rakentuu lukuisten yksityiskohtien joukosta, joka on tunnistettava.

Käsikirjoituksen muotoon työstetty tulkinta luontodokumentista nostaa erityisen selkeästi esiin kohtaajaottelun, kertojaäänien ja päähenkilöt. Myös sisältöön rakennettu kertomus näkyy käsikirjoituksessa selkeänä. Luontodokumentin tapauksessa voidaan esittää kysymys, onko käsikirjoitukseen piirtyvä kertomus tarkoituksellisesti rakennettu, ja piirtyykö samasta aineistosta kaikille samanlainen kertomus. Jälkikäteen käsikirjoittamista menetelmänään käyttävä tutkija kirjoittaa kertomuksen havaintojensa perusteella. Myös käsikirjoitukseen sanallistuvat dramaturgiset jännitteet ja käänteet perustuvat tutkijan omiin tunteisiin ja tulkintoihin. Metodina jälkikäteen käsikirjoittaminen vertautuu siis lähiluvun kaltaiseen analyttiseen tulkintaan ja vääjäämättä tutkijan subjektiiviseen katseeseen.

Vaikka luontodokumentin työryhmässä ei välttämättä olekaan ollut käsikirjoittajaa, hypoteettisen käsikirjoittajan rooli tuo esiin tekijäposition näkökulman. Hypoteettiseksi käsikirjoittajaksi asettuminen herättää tutkijan miettimään aineistoaan myös siitä näkökulmasta, mihin työryhmä on milläkin valinnalla kenties pyrkinyt. Tällä tavalla aineistoa analysoiva pyrkii asettumaan sitä työstäneiden henkilöiden kanssa samalle lähtöviivalle. Lopputulos ei voi olla mitä tahansa, vaan tekijät toimivat sisällön asettamisessa reunaehdoissa²⁹. Tällainen näkökulma vaikuttaa siis myös tutkijan katseeseen tuomalla mukaan uudenlaisia motiiveja, joita tutkijapositionista ei välttämättä muuten olisi mielekästä ottaa huomioon.

Käsikirjoitus purkaa luontodokumentin kerronnan elementtejä erilleen ja irralleen sekä siirtää tutkijaa näiden yksittäisten elementtien äärelle, kunkin motiivia pohtimaan. Jälkikäteen käsikirjoittamisen avulla tarkasteltuna esimerkiksi ajatus luontodokumentista neutraalina tallentamisena näyttäytyy lähestulkoon absurdina. Hypoteettisen käsikirjoittajan rooli tuokin esiin jo aiemmin pohtimiani, rivien välissä vaikuttavia väitteitä, joihin emme välttämättä enää kiinnitä huomiota valmista elokuvaa katsoessa. Käsikirjoittajan versio käsikirjoituksesta tuntuu viittaavan ikään kuin kauemmas kuvaajan, äänittäjän ja ohjaajan tontista, lähemmäksi elokuvan idean tasoa.

On kenties olennaista selventää, että pyrin menetelmälläni asettumaan hypoteettiseksi käsikirjoittajaksi elokuvaan, jossa käsikirjoittajaa ei ehkä koskaan ollutkaan. Asetun teoreettisesti työryhmän osaksi, jotta ymmärtäisin paremmin, minkälaisiin

29 Tekijät -termillä viitataan tässä yhteydessä oletettuun ja siten tietyllä tavalla teoreettiseen audiovisuaalisen alan ammattilaisten joukkoon.

reunaehtoihin tekijät ovat sisällöllisten valintojen osalta ehkä altistuneet tässä sisällöllisessä työvaiheessa, tietysti vain teokseen (eikä esimerkiksi haastatteluihin) perustuen. Nämä reunaehdot ovat kuitenkin vain suuntaa antavia, ja varsinainen sisältö on mielestäni tietyllä tavalla yhdenmukainen teoksen sisällön kanssa.

Lopputulos, jota hyödynnän tutkimuksellisesti, on teoreettinen, tekninen ja joltain osin jopa poeettinen teksti, joka on kirjoitettu käsikirjoitusoppaiden mukaiseen muotoon. Miellän tämän tekstin valistuneena tulkintana luontodokumentista, eli tulkintana siitä, mihin tekijät ovat valmiissa elokuvassa näkyvillä valinnoillaan pyrkineet. Kutsun näitä tähän tutkimukseen kirjoittamiani käsikirjoituksia tästä eteenpäin nimellä jälkikäskirjoitus, sillä käsikirjoitukseni ei ole *dokumentti* teoksesta (todisteen merkityksessä), ei lopullinen totuus eikä taiteellinen teos. Sen sijaan se on *jälki* sekä luontodokumentista että minun tulkinnastani. Se on hypoteettinen ja teoreettista tarkastelua varten kirjoitettu käsikirjoitus, johon kiteytyy oma perusteltavissa oleva ja tarkkaan pohdittu tulkintani aineistona toimivasta luontodokumentista.

Lopuksi palaan vielä kysymykseen siitä, miksi jälkikäteen käsikirjoittamista ei mielestäni voi pitää elokuvan litterointina. Luontodokumentissa puhutut sanat ja kirjoitetut tekstit on mahdollista tallentaa käsikirjoitukseen sellaisenaan. Myös tiettyjä äännähdyksiä voisi olla mahdollista jäljitellä kirjainyhdistelmin, kuten vaikkapa eläimen murahduksia tai vikinää, mutta käsikirjoituksen kannalta se tuskin olisi mielekästä. Luontodokumentin yksittäisiä kuvia tai kuvavirtaa ei ole mahdollista litteroida, ja niiden muuntaminen sanalliseen muotoon on väistämättä tulkinnallinen ja siten myös subjektiivinen käännösprosessi.

Litterointi olisi vaikeaa myös muun äänimaailman osalta: musiikki, hiljaisuus tai vaikkapa lintujen kirkuna on mahdollista sanallistaa vain kuvaillen ja tulkiten. Olen pitänyt mielekkäämpänä kirjoittaa käsikirjoitukseen, minkä tyyppisiä ääniä kohtauksessa kuuluu ja mihin kyseisellä äänimaailmalla on ehkä pyritty. Tällä tavoin osan äänistä voi myös jättää kuvailematta ja keskittyä vain niihin, joilla tulkitsee olevan sisällöllinen merkitys. Jälkikäteen käsikirjoittamisen voi siis nähdä korostavan sisällöllisen kokonaisuuden (on se sitten kertomus, kaari tai muu ajatuksellinen logiikka) eheyttä.

Jälkikäteen käsikirjoittaminen on prosessi, joka sopii erityisen hyvin luontodokumenttien tarkasteluun. Menetelmän myötä elokuvassa esitetty luonto muuttuu luonnollisesta tietoisesti konstruoiduksi. Menetelmä avaa hedelmällisesti luonnon ja siitä kertomisen välisiä suhteita, luontodokumentin tekemisen tapoja ja niitä kätkeyttä asenteita ja arvoja, joita luontodokumentit välittävät.

Ensimmäinen tapaustutkimus: Näyttämöksi rakentuva metsäekosysteemi

Metsät peittävät 31% maapallon maapinta-alasta (FAO ja UNEP 2020, 9). Näin ollen voisi ajatella, että erilaiset metsät ja niiden ekosysteemit olisivat luontodokumenttien aiheena varsin tavallisia. Katsaus Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ylläpitämään tietokantaan näyttää kuitenkin varsin toisenlaiselta. Yleisradion luontodokumenttien vuosikymmenien mittaisen lippulaivan, *Avaran luonnon*, dokumenteista löytyy vuosilta 2010–2017 vain joitakin luontodokumentteja, joiden nimessä esiintyy hakusana metsä (RITVA-tietokanta 2021). Kun ottaa huomioon, että *Avaraa luontoa* on esitetty tuona aikana säännöllisesti viikoittain, määrä on varsin vähäinen.

Jos samaa tietokantaa tarkastelee vaihtamalla metsä-sanan ohjelman sisällön kuvaukseksi, hakuosumia löytyy muutama kymmenen. Ohjelman kuvaus paljastuu kuitenkin tulkinnalliseksi termiksi. Esimerkiksi *Avaran luonnon Kesytyksen Aasia* (*Untamed Asia*, esitetty vuonna 2008) käsittelee vehreitä metsäsaarekkeita, joissa ”tiikerit, kuningaskobrat ja norsulaumat voivat elää luonnon ikiaikaisen rytmin mukaan”, tai *Avaran luonnon Pohjois-Amerikka* (*North America* 2013, Yhdysvallat) näyttää maapallon vanhimpia ja suurimpia puita, joiden joukossa ”harmaakarhut joutuvat väistelemään lumivyöryjä ja kesäisin alueilla raivoavat valtavat metsäpalot.” Luonnontieteellinen käsitys metsästä perustuu tietyn latvuspeittävyuden, korkeuden ja alueellisen kattavuuden saavuttavaan ekosysteemiin³⁰, mutta luontodokumenttien metsä näyttäytyy ohjelmakuvausten perusteella varsin eläinkeskeisenä.

Luontodokumenttien taipumus keskittyä tiettyihin, visuaalisesti vetoaviin eläimiin on useamman tutkijan tunnistama ilmiö (esim. Bousé 2000, 14; Vivanco 2013, 109–111; Mills 2017, 91). Englanninkielinen luontodokumentiksi kääntyvä termi *wildlife films* tiivistää kuvaavasti, että kyse on yleensä villieläimiksi miellettyjen eläinten elokuvallisista esityksistä. Myös televisio viestintävälineenä nostaa liikkeen ja toiminnan luonnon keskiöön. Draamallinen kaari rakentuu usein päähenkilön pyrkimyksellisen toiminnan varaan, ja pyrkimyksellinen toiminta kytkeytyy luontevammin tiettyihin eläimiin kuin vaikkapa kasveihin, sieniin tai abioottisiin elementteihin. Eläinten katseluun ladatut moninaiset merkitykset toimivat vahvasti luontodokumenttien vetovoiman osana³¹.

30 Esim. YK:n maatalousjärjestö FAO:n määritelmän mukaan metsä on sellainen alue, joka on pinta-alaltaan vähintään puoli hehtaaria, ja puiden latvukset peittävät vähintään 10% pinta-alasta. Lisäksi puiden tulee voida kasvaa vähintään 5 metriä korkeiksi (Luonnonvarakeskus 2012a).

31 Näitä eläinten katsomisen merkityksiä ovat pohtineet tarkemmin esimerkiksi John Berger (1980), Jonathan Burt (2002) ja Cynthia Chris (2006).

Sisältöjen kiteytyminen visuaalisesti vetoavien eläinten pyrkimykselliseen käyttäytymiseen rajaa habitaatteihin tai luontotyyppeihin keskittyvät luontodokumentit vähemmistöön. Tästä huolimatta ne ovat monin tavoin läsnä eläinkuvauksissa, ilman niitä katselisimme hengittämätöntä, syömätöntä ja reagoimatonta eläintä valkoisella taustalla. Metsä, järvi, aavikko tai muu elinympäristö siis rakentuu luontodokumentin representaatioon eläinkeskeisyydestä huolimatta, mutta sen merkitys jää sivurooliin.

Tähän tapaustutkimukseen olen kuitenkin etsinyt ja valinnut kaksi luontodokumenttia, joiden aiheeksi on ohjelman esittelyssä kirjoitettu metsä. Kiinnostukseni on kohdistunut siihen, miten tuo metsä entiteettinä tällaisessa yhteydessä rakentuu ja muokkautuu. Teoreettisesti ilmaistuna tarkastelen sitä, millainen on luontodokumenttielokuvan metsä representaationa. Tavoittaakseni ajatuksen metsästä biologisena entiteettinä olen valinnut lähtökohdakseni toiminnallisuutta korostavan ekosysteemin käsitteen. Vastaavasti voisi tietysti tarkastella metsää esimerkiksi habitaattina, biotooppina tai luontotyyppinä. Ekosysteemin käsite on siis vain yksi vaihtoehto eri tavoista lähestyä luontodokumenttien metsää biologisena kokonaisuutena.

Vaikka ymmärrän metsän luonnontieteellisesti virittyneen metsäekosysteemin käsitteen kautta, tutkimukseni pyrkimys ei ole tarkastella representaation suhdetta esittämäänsä fyysiseen todellisuuteen. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä kielellisestä ja symbolisesta todellisuudesta, joka aineistosta representaationa piirtyy esiin. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tarkastelen luontodokumentin metsän käsitteellisiä ulottuvuuksia. Tutkimuksellisesti kiinnityn siis tässä luvussa niin kutsuttuun konstruktionistiseen näkökulmaan (Hall 1997, 25–26; Seppänen 2005, 95). Tähän tapaustutkimukseen perustuen olen aiemmin julkaissut vertaisarvioidun artikkelin, jonka aineisto ja sisällöllinen painotus kuitenkin eroavat tässä esitetystä (ks. Koskinen 2020).

Ekosysteemin käsite

Etsiessä tapaa hahmottaa metsän kokonaisuutta luonnontieteellisessä mielessä ekosysteemi tarjoaa varsin vankasti etabloituneen käsitteen tutkimuksen työvälineeksi. Ekosysteemin käsitehistorian alku ajoitetaan yleensä 1930-luvulle, jolloin brittiläinen ekologi Arthur George Tansley julkaisi artikkelin, jossa hän korvasi lukuisia muita termejä yhdellä, joka kiteytti ajatuksen bioottisesta yhteisöstä ja sen ympäristöstä muodostuvasta vuorovaikutuksellisesta kokonaisuudesta (1935, 284–307). Modernina ja objektiivisena pidetystä ekosysteemistä kasvoi nopeasti yksi ekologian peruskäsitteistä (Golley 1991, 131–133). Ekosysteemi määritellään toiminnalliseksi kokonaisuudeksi, joka muodostuu luonnonolosuhteiltaan yhtenäisellä alueella elävistä, toisiinsa vuorovaikutussuhteissa olevista eliöistä ja niiden elottomasta ym-

päristöstä (esim. Tirri ym. 2001, 125). Tämän tutkimuksen kannalta olennaista ekosysteemin käsitteessä on sen kattavuus. Se auttaa ymmärtämään metsää prosessien ja virtausten verkostona, jota dominoi tietyn latvuspeittävyuden ja mitan saavuttava puuvartinen kasvillisuus.

Siirtyä metsästä dokumentaarisen elokuvan aiheena luonnontieteissä rakentuneeseen metsäekosysteemin käsitteeseen ei ole aivan ongelmaton. Voidaan kysyä, olisiko elokuvalla edes mahdollista tavoittaa täysin toisenlaiseen kontekstiin muodostettua käsitettä. Valintaa kuitenkin puoltaa luontodokumentteihin ladattu merkitys niistä luonnontieteellisen luonnon popularisoijina (vrt. esim. Dingwall ja Aldridge 2006, 132–134; MacDonald 2006, 4–6; Richards 2013, 6). Lisäksi ekosysteemin toiminnallisuuden ja vuorovaikutuksen ominaisuudet ovat ainakin ehdotuksen tasolla yhteensopivia liikkeen ja toiminnan ominaisuuksille televisiokerronnassa.

Ekosysteemi termin käytöstä on tehty vähänlaisesti kattavia käsiteanalyyssejä (ks. Jax 2006, 238). Tähän tutkimukseen olen hyödyntänyt ennen kaikkea Kurt Jaxin ekologisista yksiköistä käsittelevää artikkelia, jossa hän pyrkii käsiteanalyysin avulla tuottamaan selkeyttä ekosysteemin, populaation ja eliöyhteisön kaltaisten termien käyttöön (2006). Jax ei keskity yksinomaan ekosysteemin käsitteeseen, mutta rajaa ja tulkitsen hänen tutkimuksestaan nimenomaan tämän näkökulman.

Jax nostaa esiin neljä keskeistä kysymystä, joiden avulla hän tarkastelee ekologisten yksiköiden käyttöä tutkimuskontekstissa (2006, 237, 240–244). Ensimmäiseksi huomio kohdistuu ekosysteemin määrittävään tekijään. Se voi perustua toistuvien elementtien, kuten eliölajien, esiintymiseen tai sitten niihin prosesseihin, jotka yhdistävät näitä elementtejä (emt., 240).

Toinen olennainen kysymys on ekosysteemin raja, joka niin ikään voidaan tehdä prosesseihin tai topografiaan perustuen. Ekologisen yksikön rajat voidaan määritellä tilallisella keskeytymisellä tai yksikön elementtien toiminnallisten suhteiden ulottuvuuden perusteella (emt., 241). Jos yksikkö rajataan tilallisesti, kyse on yleensä visuaalisesti havainnoitavissa olevasta vaihtelusta (kuten vaikkapa lampi) tai lajillisesti homogeenisten laikkujen ilmenemisestä.

Kolmanneksi ekosysteemin käsitteen käyttö vaihtelee sen suhteen, kuinka keskeistä tai intensiivistä sen sisäinen vuorovaikutus on. Nämä vuorovaikutussuhteet voivat olla hyvin erilaisia ja eri tasoisia: yhdessä ääripäässä ekologinen yksikkö voi tarkoittaa organismien sattumanvaraista kokoontumista tai kerääntymistä tiettyyn tilaan. Toisessa ääripäässä ekosysteemiksi nimeämisen edellytyksenä on yksikkö, jolle on ominaista itsesäätely, tasapainotilat ja suhteellinen toiminnallinen autonomia muihin vastaavan kaltaisiin yksiköihin nähden (emt., 243).

Lisäksi ekosysteemin käsitteen analyysissä erottuu vaihtelua sen mukaan, käsitetäänkö ekosysteemi todelliseksi ilmiöksi vai käyttäjänsä luomaksi abstraktioksi. Neljäntenä kysymyksenä Jax onkin tarkastellut sitä, oletetaanko ekosysteemin olevan sellaisenaan olemassa luonnossa, eli voidaanko se löytää, tunnistaa ja sitä kautta mää-

ritellä ja rajata (2006, 243). Toisaalta ekosysteemin voi nähdä myös epistemologise-
na yksikkönä, jolloin se muodostetaan tiettyyn tarkoitukseen ja tietyt ominaisuudet
valikoiden. Jos ekosysteemin nähdään olevan olemassa riippumatta huomioitsijan
kiinnostuksesta, ekosysteemin rajauksen ja määrittelyn sijaan keskeisimmäksi jatko-
kysymykseksi muodostuu, minkälaisia ominaisuuksia sillä on.

Olen soveltanut Jaxin käsiteanalyysia pohjana siihen, miten teen omaa analyyy-
siani aineistoni luontodokumenttien käsikirjoituksista. Käytännössä tämä on
tarkoittanut havaintojeni jakamista neljään eri kategoriaan: ekosysteemin rajaus,
ominaisuudet, sisäinen vuorovaikutus ja suhde ihmisyyteen. Näiden kategorioiden
alle olen tehnyt tarkentavia kysymyksiä.

Metsäekosysteemin rajausta tarkastellessani olen kiinnittänyt huomiota siihen,
miten ekosysteemi määrittyy. Käytännössä olen analysoinut aineistostani, miten
metsä ja metsäisyys adjektiivina on niihin rakennettu, ja viitataan metsän rajoihin
millään tavoin. Tarkastelen myös, kuinka korostetusti metsäekosysteemi on läsnä
luontodokumentissa ja minkälaista roolia se kantaa ohjelman kokonaisuudessa.

Metsäekosysteemin ominaisuuksien kohdalla olen pyrkinyt havainnoimaan,
minkälaisia ominaisuuksia sille annetaan ja mitä taustaoletuksia nämä ominaisuudet
pitävät sisällään. Lisäksi olen pohtinut näiden ominaisuuksien merkitystä kokonai-
suudelle. Vuorovaikutuksen kohdalla tarkastelen aineistostani, mitä vuorovaikutus-
ta nostetaan esiin sekä kuinka keskeistä vuorovaikutuksen kuvaus on.

Analysoidessani representaation suhdetta ihmisyyteen olen tarkastellut sekä
esitetyn metsäekosysteemin suhdetta ihmiseen eliölajina että luontodokumentin
suhdetta omaan rakennettuun ja kulttuuriseen luonteeseensa. Jaxin käsiteanalyysiin
verrattuna tämä on laajennettu kysymys. Sitä kuitenkin perustelee luontodoku-
menttien luonne dokumentaarisena elokuvana, jolle kysymys esittämisen suhteesta
todellisuuteen on tietyllä tapaa sisäsyntyinen ja väistämätön. Käytännössä olen
etsinyt aineistosta viittauksia ihmisen aiheuttamiin jälkiin, ohjelman tekemiseen tai
esittämisen luonteeseen (esim. viittaus kuvaamiseen) ja tarkastellut, esittääkö luon-
todokumentti ihmisen luontoon kuuluvana vai siitä irrallisena.

Kaksi metsäaiheista luontodokumenttia

Tämän luvun aineistona on kaksi hyvin erilaista *Avaran luonnon* metsäaiheista luon-
todokumenttia: saksalaisen NDR:n tuottama *Villi Pohjola, osa 1/6: Suomi* (2011)
ja brittiläisen BBC:n tuottama *Pikkuotusten maailmat, osa 2/3: Metsien kätköissä*
(2014). Molemmat tuotannot ovat yksi osa isommasta kokonaisuudesta, mutta
tekstin sujuvuuden nimissä käytän jatkossa näistä luontodokumenteista vain koko
sarjaan viittaavaa nimeä. Molemmat luontodokumentit myös toistavat taipumusta
keskittyä visuaalisesti kiinnostaviin eläimiin. Vaikka ohjelmien kuvauksissa ja otsi-
koissakin on metsä, sisältö rakentuu vahvasti metsässä olevien eläinten varaan.

Villi Pohjola on hajanainen ja realistisen vaikutelman herättävä kollaasi suomalaisessa luonnossa elävistä eläimistä. Sen otsikon aiheena on Suomi, mutta käytännössä metsävaltainen pinta-ala merkitsee ohjelman voimakasta keskittymistä suomalaiseen metsään. Kokonaisuutta kehystää löyhä kertomus vuodenaikojen etenemisestä ja ajankohdan mukaisista eläinten toiminnoista. Kuvaukseltaan ja kerronnaltaan *Villi Pohjola* on yksinkertainen: eläimet ovat riittävän isoja ja visuaalisia näkyäkseen kuvissa ilman erikoiskameroita tai teknisesti rakennettuja kuvia, ja puheosioiden välissä tunnelmoidaan musiikilla ja luonnon kauneutta korostavilla metsämaisemilla.

Pikkuotusten maailmat on luontodokumentti kahdesta metsästä eri puolilla maapalloa. Luontodokumentissa kerrotaan vuorotellen maaoravan tarinaa pohjoisessa tammimetsässä ja tupaijan tarinaa trooppisessa sademetsässä. Nämä kertomukset ovat hyvin intensiivisiä ja tunteellisesti ladattuja. Ohjelma pyrkii tarjoamaan näkökulman metsän ruohonjuuritasolle: maailmaan, joka voisi olla edessämme, mutta jota emme ole tottuneet katsomaan, ja jota emme ehkä näkisikään ilman erikoiskameroita. Teknisyys leimaakin koko toteutusta, esimerkiksi CGI-kuvia³² ja tehosteäniä käytetään erittäin runsaasti.

Nämä audiovisuaaliselta ilmaisultaan jossain määrin polaariset ääripäät muodostavat metsäekosysteemin lähempään tarkasteluun erityisen kiinnostavan kaksikon, sillä niiden ensivaikutelma metsästä on vahvasti erilainen. Tarkennettu katse näihin käsikirjoituksiksi muutettuihin luontodokumentteihin paljastaa kuitenkin juuri metsän esittämisen osalta kiinnostavia yhtäläisyyksiä.

Jälkikäteen käsikirjoittamiseen yhdistyvä representaatioanalyysi

Olen tarkastellut analyysissäni edellä kuvattuja luontodokumentteja jälkikäteen käsikirjoitettuna. Kyseessä on siis menetelmä, jota olen kuvannut tarkemmin edellisessä luvussa, otsikolla *Jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä*. Käytännössä jälkikäteen käsikirjoittaminen on tarkoittanut luontodokumenttien puheosuuksien tarkkaa litterointia ja muun sisällön kuvailevaa ja tulkinnallista tallentamista sanalliseen muotoon ja muuntamista käsikirjoituksen formaattiin.

Näitä käsikirjoituksia olen tarkastellut representaatioanalyysin keinoin, ja Jaxin käsiteanalyysiin perustuvalla ekosysteemin teoreettisella kysymyskehikolla. Paikoitellen analyysissäni voi nähdä piirteitä myös kerronnan analyysistä, sillä jälkikäteen käsikirjoittamisen prosessi sitoo kerronnan mukaan tarkasteluun. Seuraavassa esitelen analyysini tuloksia neljän alaotsikon kautta, jotka käsittelevät esitetyn metsän rajausta, ominaisuuksia, vuorovaikutusta sekä sen suhdetta ihmisyyteen.

32 CGI on lyhenne sanoista *Computer Generated Imagery*, ja sillä viitataan tietokoneohjelmalla tuotettuun grafiikkaan tai efektimaailmaan.

Metsä rajattomana valtakuntana

Metsäekosysteemin rajausta tarkastellessani olen kohdistanut huomioni siihen, miten luontodokumentin metsä määritty ja viitataan sen rajoihin jollakin tavoin. Kurt Jaxin analyysissä olennaista on, katsotaanko ekosysteemin muodostuvan prosessien vai toistuvien elementtien perusteella. Molemmissa aineiston luontodokumenteissa painopiste on toistuvassa elementissä: puut määrittelevät metsäekosysteemin. Puut eivät kuitenkaan verbalisoidu kertojaäänien repliikkeihin. Pääsääntöisesti niissä keskitytään luontodokumentin kohteeksi valittuihin eläimiin, ei niiden elinympäristöön.

Ylipäänsä metsäekosysteemin olemassaoloa ei juurikaan sanallisteta kummasakaan aineiston dokumentissa, vaan siihen viitataan lähinnä maantieteellisen paikantamisen tai alueen kategorisoinnin yhteydessä. *Villin Pohjolan* kertojaääni sanoo: ”Yli 80% Suomen pinta-alasta on metsien peitossa. Suurin osa on talousmetsää. Sekametsät hupenevat ja nuorta puustoa on paljon. Ikivanhoja metsiä on enää 3%.” *Pikkuotusten maailmojen* kertomus alkaa repliikillä: ”Pohjois-Amerikan vanhoissa metsissä, satavuotiaiden tammien katveessa, sijaitsee kätetty maailma.”

EXT. TELKÄN KOLO - PÄIVÄ

Ilmakuvia metsien, soiden ja järvien yllä. Kaihoisa musiikki taustalla. Käännyttään maisemasta puuhun, jossa on kolo. Kolossa on munat, sitten telkkä lentää sisään.

Näkymä pöntön sisältä.

MIESKERTOJA (V.O.)

Suomi on metsien ja vesistöjen muodostama mosaiikki. Laajoja havumetsiä rikkovat joet, purot, suot sekä lukemattomat järvet ja lammet. Maisemia puhkovat vaarat, kuten Koli Pohjois-Karjalassa.

Puu, jossa on palokärjen vanha pesäkolo, on saanut erikoisia asukkeja. Nämä eivät ole palokärjen munia. Koloon on asettunut pesimään telkkä.

Naaras pyöräyttää tavallisesti 8-11 munaa, joita se hautoo kolmisenkymmentä päivää, ennen kuin poikaset kuoriutuvat.

Kuva 6. Katkelma Villin Pohjolan jälkikäsitteistä. Kerronta keskittyy ensin maisemaan ja siirtyy sitten eläinyksilöiden kertomukseen.

Pääasiassa puiden luonnehtima metsä ja metsäisyys on kuitenkin rakennettu molempiin luontodokumentteihin visuaalisesti – metsäekosysteemin prosessit tai rakenne eivät ole osa kerrontaa. Puiden ja metsän merkitys on osallistua valitun eläimen audiovisuaaliseen kertomukseen muodostamalla tausta ja toimintaympäristö.

Villin Pohjolan metsä piiryykin vahvasti nimenomaan kuvallisen ilmaisen kautta maisemana. Maisemallinen metsäekosysteemi esitetään staattisena kokonaisuutena, jota vuodenajat kyllä syklisesti muuntavat toisen näköiseksi, mutta joka ei itsessään kehity tai paljasta biologisia prosesseja. Maisema toimii usein avauskuvana eläinten toiminnasta kertoville kohtauksille, mutta maisemaan yhdistetystä tunnelmoinnista muodostuu välillä myös oma kohtauksensa. Näillä kohtauksilla rakennetaan luonnon äärellä tunnelmointia, metsämaisema yhdistetään kaihoisaan musiikkiin ja kertojan ääni hiljenee kuin herkistyy luonnon kauneuden äärellä.

Pikkuotusten maailmoissa suurin osa ekosysteemin rajaukseksi tai määrittelemiseksi mielletävästä kerronnasta rakentaa mikrotodellisuutta³³. Se, minkälainen on metsä pikkuotusten silmin ja niiden kokoluokasta katsottuna ja koettuna, esitellään eri eläinten ja eri elementtien kautta: vesipisara tyrskähtää lehden päälle, tammenterho romahtaa metsän pohjalle. Pikkuotusten maailman rakentamisella pyritään saamaan aikaan vaikutelma kokonaisesta todellisuudesta, valtakunnasta, johon meillä ei ole pääsyä ilman tätä luontodokumenttia ja tällaista kameran katsetta.

Pienten eläinten näkökulmasta maailma
on varsin toisen näköinen. Tammenterho
on niille kuin maahan putoava
meteoriitti. Pieni puro on kuin
valtava hyökyaalto. Petoeläimet
ovat jättiläisiä.

Uuden tekniikan avulla voimme nyt
kurkistaa pikkueläinten elämään ja
kokea maailman niiden näkökulmasta.
Tällaista on elämä trooppisissa
viidakoissa ja pohjoisen metsissä.

Teksti: PIKKUOTUSTEN MAAILMAT

Teksti: Metsien kätköissä

Kuva 7. Katkelma Pikkuotusten maailmojen jälkikäsitelystä. Kertojaääni selittää siirtymän mikrotodellisuuteen.

Kummassakaan luontodokumentissa metsäekosysteemin reunoihin ei puututa puheessa, eikä metsän rajoja näytetä kuvissa. Ne eivät liioin tule vastaan luontodokumentin eläinkertomuksissa. Kun metsän rajoja ei ole, se vaikuttaa olevan ra-

33 Käytän sanaa *mikro* viitaten kreikankieliseen sanaan *mikrós* eli pieni. Käytännössä on siis kyse ihmiseen verrattuna pienikokoisten eläinten näkökulmasta luontodokumentin metsään: mikrotodellisuudesta tai mikromaailmasta. Sanalla *makro* kytkeydyn puolestaan kameraoptiikkaan, niin kutsutun makro-objektiivin tuottamaan kuvamateriaaliin. Makro-objektiivien avulla voidaan projisoida pieniä kohteita kameran kennolle tavallista suuremmassa koossa. En toki voi varmuudella tietää, ovatko luontodokumentin kuvaajat käyttäneet makro-objektiiveja, mutta tarkoitan esimerkiksi sanalla makrokuvaa tai makrotaikastelu kuvamateriaalia, joka muistuttaa visuaalisesti makro-objektiivilla tuotettua näkymää.

jaton, siis valtava. *Pikkuotusten maailmojen* alussa lunastettua kuvaustyyliä lukuun ottamatta nämä luontodokumenttien valtavat metsät eivät myöskään ole kuvallisesti mitenkään sidoksissa muuhun maailmaan.

Tällä tavoin rakennettu metsä mieltyykin muusta maailmasta irrallisena valtakuntana, mihin viittaa *Pikkuotusten maailmojen* englanninkielinen nimikin, *Hidden Kingdoms*. Samanlaisen valtakunnan vaikutelman voi kuitenkin lukea myös *Villistä Pohjolasta*, joskin lievempänä. Metsä rakentuu visuaaliseksi maisemaksi ja eläin-toimijoiden valtakunnaksi vailla rajoja, eikä siinä kuvissa näytetä tai äänissä esitetä yhteyksiä muuhun maailmaan. Kertojaääni sen sijaan kyllä viittaa suojelualueisiin ja metsien luontaisuuden eri kategorioihin.

Valtakunnan asukkaat on molemmissa luontodokumenteissa huolellisesti valittu. *Pikkuotusten maailmoissa* sademetsän kerrotaan olevan elämää kuhiseva, mutta kuhina rakentuu käytännössä valittujen eläintarinoiden tarpeiden mukaisesti, lähinnä päähenkilöeläintä uhkaavien petojen tai mikromaailmaa kuvaavien rinnastusten kautta. *Villissä Pohjolassa* maiseman asukkaiden voi ehdottaa tulleen valituiksi myös teknisten valintojen myötä: jotta yksinkertaisuuteen pyrkivästä kuvailmaisesta huolimatta voidaan esittää eläimistä lähikuvia, niiden on oltava riittävän isokokoisia. Mm. hyönteiset, kalat ja pienet linnut rajautuvat valintojen ulkopuolelle, samoin kuin esim. vaikeammin kuvattavat ravinteiden tai kaasujen kierrot.

Metsä hahmottuukin tutkimusaineiston molemmissa luontodokumenteissa näyttämön kaltaisena tilana. Se on visuaalisesti kaunis, mutta itsessään staattinen ja epäkiinnostava tausta ja puitteet varsinaiselle aiheelle. Puuston runsautta tai korkeutta korostetaan kuvallisesti, mutta niihin ei syvennytä sen enempää: puiden ominaisuudet, elinkaari tai symbioosit ympäristönsä kanssa on rajattu esitettävän luonnon ulkopuolelle.

Käytän tässä yhteydessä näyttämöä arkikielisessä merkityksessä, väistäen esimerkiksi elokuvateoreettisen käsitteen *mise-en-scène*, joka pitäisi sisällään kaiken, mitä ruudulle on asetettu näkyväksi, myös eläimet (esim. Bordwell ja Thompson 2013, 113). Metsä näyttäytyy eläimiin nähden nimenomaan visuaalisena taustana, ja puihin pysähdytään, kun halutaan korostaa niiden runsautta tai alueen laajuutta.

Näin luonnontieteellinen ajatus metsästä puuvartisen kasvillisuuden dominoimana biologisten prosessien kokonaisuutena on korvattu elokuvallisella ajatuksella, jossa metsä on ikään kuin visuaalisesti vaikuttava näyttämö kiinnostaville eläintoimijoille. Metsäinen näyttämö voidaan rakentaa mikrotodellisuudeksi tai huolella rajatuksi maisemaksi luontodokumentin kehyskertomuksen tarpeiden mukaisesti. Seuraavaksi tarkastelen tällä tavoin rakentuneiden metsäekosysteemien ominaisuuksia.

Elokuvallisen metsän ominaisuudet

Metsäekosysteemin ominaisuuksia tavoittaessani olen aluksi tarkastellut aineistotani, millaisilla sanoilla metsää kuvaillaan ja millainen on näin annettujen ominaisuuksien merkitys luontodokumentin kokonaisuudelle.

Molemmissa luontodokumenteissa rakennetaan mielikuvaa kätketystä tai arkiselta katseelta piilossa olevasta luonnosta, joka sijaitsee kyllä maantieteellisesti jossain, mutta paljastuu nimenomaan tämän luontodokumentin kautta. *Villin Pohjolan* kerrotaan sijaitsevan kaukana pohjoisessa erämaassa, metsäisessä ja harvaan asutussa Suomessa, kun taas *Pikkuotusten maailmoissa* metsän ruohonjuuritasolle laskeudutaan sekä puheen kautta että visuaalisesti makrokuvien avulla. Molemmissa luontodokumenteissa kertojaääni korostaa tätä siirtymää katsojaan nähden kaukaiseen ja vaikutelmaltaan salaiseen luontoon.

EXT. AVARUUS

Hiljaisuus. Lähestytään hitaasti pyörivää maapalloa avaruudesta. Laskeudutaan lumiseen metsään Pohjois-Suomessa. Korppi raakkuu, leijutaan puiden yllä, lempeää ja hiljaista musiikkia – kuin viattomuutta korostaen.

Ahmat juoksevat hangella, liikkuvat metsämaisemassa.

Ne alkavat painia. Kuuluu ähinää, korppi raakkuu taustalla.

MIESKERTOJA (V.O.)
Suomessa, Euroopan koilliskolkassa
levittäytyvässä harvaan asutussa,
mutta lähes Saksan kokoisessa maassa,
elää vain reilut 5 miljoonaa ihmistä.
(MORE)

Kuva 8. Katkelma *Villin Pohjolan* jälkikäsitalkirjoituksesta. Luontodokumentin luontoon laskeudutaan suoraan avaruudesta.

EXT. AVARUUS

Maapallo pimeän avaruuden keskellä. Laskeudutaan maapallon pinnalle, jossa suuri eläinlaumaa vaeltaa.

Maan pinnalla nähdään valtava norsu ja iso kissaeläin.

Sitten jatketaan kohti maan tasoa, ja laskeudutaan ruohon keskelle. Näkökulma muuttuu miniatyyrien maailmaksi.

Tässä metsämaailmassa sienet kasvavat silmissä, tammenterho putoaa maahan hidastettuna kuin pommi. Puro tyrskyää hidastettuna kuin iso koski.

Hidastettuja kuvia hyökkäävistä eläimistä, käärmeeu aukeavasta kidasta ja sen pelottavista hampaista.

Kuva 9. Katkelma *Pikkuotusten maailmojen* jälkikäsitalkirjoituksesta. Metsän ruohonjuuritasolle laskeudutaan visuaalisesti makrokuvien avulla.

Metsäekosysteemiien sanoitettuja ominaisuuksia on näissä luontodokumenteissa melko vähän, sillä kertojaääni ei juurikaan kuvaile metsää. Ne ominaisuudet, jotka metsälle annetaan, ovat pääsääntöisesti luontodokumentin kertomuksen motivoimia. *Pikkuotusten maailmojen* metsä esitetään toistuvasti päänäkilöeläimelle vaarallisena tai pelottava paikkana, kunnes kertomus tulee päätökseensä ja metsäkin

muuttuu turvallisiksi, ravinnon puolesta runsaaksi asuinpaikaksi. *Villin Pohjolan* metsäekosysteemistä korostetaan sen arktisuutta ja talvista ankaruutta, josta pohjoiset eläimet selviytyvät vain erityisyytensä ja sopeutumisensa ansiosta.

Yhteistä aineiston luontodokumenteille on ajatus siitä, että katsojalle ei tarjota tavanomaista, vaan aivan erityistä luontoa. *Villissä Pohjolassa* ”Vain arktisiin olosuhteisiin sopeutuneet eläimet kestävät hyiset olosuhteet”, *Pikkuotusten maailmojen* tupaija on ”synnynnäinen akrobaatti” ja ”yksi metsän erikoisimmista lajeista”. Samaan erityisyyden konventioon voidaan nähdä liittyvän myös pyrkimys korostaa esitettävän luonnon harvinaisuutta. *Villissä Pohjolassa* kertojaäänäni käyttää toistuvasti ilmaisuja, kuten ”äärimmäisen harvinaisia”, ”äni harvoin”, ”yksi harvinaisimmista”, ”Suomen luonnon erikoisuus” tai ”mullistava tapahtuma”, painottaen dokumentissa esiintyvien eläinten vähälukuisuutta tai olosuhteiden poikkeuksellisuutta. Harvinaisuuden korostaminen nostaa toisaalta esiin lajien uhanalaisuutta, mutta lisää samalla myös luontodokumentin viihdearvoa ja jännitettä.

Äärimmäisyyksien ja harvinaisuuden lisäksi metsien ominaisuuksista mainitaan ikaikaisuus ja syklisyys. *Villin Pohjolan* Suomessa ”Ikivanhoja metsiä on enää 3%”, ja *Pikkuotusten maailmojen* tupaijasta kerrotaan, että ”Laji on elänyt näissä metsissä yli kymmenen miljoonaa vuotta.” Nämä kaksi ominaisuutta kietoutuvat helposti toisiinsa, syklisyyden ominaisuutta käytetään korostamaan ikaikaisuuden vaikutelmaa. *Pikkuotusten maailmoissa* ”Tohina ei koskaan lakkaa”, ja maaoravan ruokavarastot kestävät kevääseen asti, jolloin ”Maaorava nousee taas kolostaan ja aloittaa puuhansa alusta.”

Villissä Pohjolassa syklisyyden idea on sisäänkirjoitettu käsikirjoituksen punaiseen lankaan: luontodokumentissa käydään läpi metsän yhden vuodenkierto, jonka aikana tapahtuvat eläinten toiminnot tunnetaan, koska ne ovat toisteisia. Esimerkiksi ”Ukkometsot kokoontuvat soitimelle samoihin paikkoihin vuodesta toiseen, [...]”, ”Kalasäasket pariutuvat yleensä eliniäksi ja pyrkivät pesiytymään samassa paikassa vuodesta toiseen”, tai ”Ensilumi ennakoi edessä odottavia pitkiä, kylmiä kuukausia.” Aineiston luontodokumenttien metsät pyrkivät näyttäytymään siis pysyvinä todellisuuksina, jotka sellaisinaan säilyvät yli aikojen kehittymättä tai muuttumatta.³⁴

Metsän ominaisuudet näkyvät käsikirjoituksissa myös sanallistettuina tulkintoina luontodokumenttien kuvailmaisesta. Ensisijaisesti metsä onkin visuaalisesti kaunis, toisaalta kauneus on usein hyvin lähellä ihmeellisyyttä. *Villissä Pohjolassa* revontulet ja metsojen soidin sanallistetaan luonnon omaksi spektaakkeleiksi. Kullankeltainen suomalaisema höyryää ilta-auringossa, karhut uivat lammella kesäillassa, ja kevyen

34 Vaikka boreaalisen metsän sukkessioon kuuluvat aukkojen syntyminen ja lajiston muuttuminen näiden myötä, tällaista muutosta ei ole valittu luontodokumentin kerrontaan. Samoin metsälajistossa voidaan nähdä ajallisesti hyvin pitkiä kehityskulkuja viimeisen jääkauden jälkeiseltä ajalta, mutta jälleen ekosysteemitason muutokset on rajattu luontodokumentin aihepiirin ulkopuolelle. Ja vaikka tupaija olisikin elänyt 10 miljoonaa vuotta sitten, moni muu eläin- ja kasvilaji sen elinympäristössä ei ole. Valintaa voi siis pitää olennaisena.

onnellista tunnelmointia korostetaan musiikilla. Laskevan auringon kultaama taivas ja nopeutettu pilvien vaellus johtavat kuviin, jossa usvan keskellä liikkuu komeita suurpetoja.

EXT. METSÄ - ILTA/YÖ

Tummentuva taivas, puiden runkoja kurottamassa taivasta kohti.
Musiikki nousee revontulien myötä, kaunista tunnelmointia.

MIESKERTOJA (V.O.)

Revontulet ovat luonnon valoshow
Pohjois-Suomen taivaalla.
Näyttävimmillään ne ovat
lopputalvesta.

Kuva 10. Katkelma Villin Pohjolan jälkikäsitalkinjoituksesta. Kertojaääni sanallistaa metsän kauneutta.

Pikkuotusten maailmoissa luonnon ihmeellisyys näyttäytyy pikemminkin eksoottisuutena, jota käytetään mystisyyden tunnelman aikaansaamiseksi. Tällöin ihmeellisyys vahvistaa ajatusta salaisesta, toisesta todellisuudesta. Eksoottisuuden vaikutelma luodaan esimerkiksi tunnistamattomilla lajeilla ja äänillä, merkkillisellä hohteella, jonka ”*tarkoitus on tutkijoillekin arvoitus*”, tai suoraan ilmaisuilla, kuten ”*yksi metsän erikoisimmista lajeista*”. Viittauksia uhanalaisuuteen, harvinaisuuteen tai vähälukuisuuteen sen sijaan ei käytetä.

Yhteistä *Villin Pohjolan* ja *Pikkuotusten maailmojen* metsäekosysteemeissä onkin siis ajatus siitä, että luontodokumentin kautta kerrotaan katsojille salaisesta, kaukaisesta, harvinaisesta ja ihmeellisestä metsästä, mutta siinä miten tuo vaikutelma rakennetaan, luontodokumentit eroavat keskeisesti. *Villi Pohjola* etsii aiheekseen maantieteellisen syrjäseudun metsiä ja esittää niiden harvinaisuuden aiheuttajaksi ihmisen. *Pikkuotusten maailmat* löytää salaisen luonnon kahden metsän makrotarkastelusta ja esittää salaisuuden aiheuttajaksi aistiemme rajallisuuden. Siinä missä *Villin Pohjolan* metsiä uhkaa ihmisen toiminta, *Pikkuotusten maailmojen* metsät voivat paljastua vain ihmisen kehittämän teknologian avulla. Palaan tähän aineiston luontodokumenttien ihmiskäsitykseen representaatioanalyysin viimeisessä kappaleessa, mutta sitä ennen tarkastelen esitetyn metsäekosysteemin sisäistä vuorovaikutusta.

Vuorovaikutus kertomukseen sovitulla näyttämöllä

Ekosysteemin käsitteen keskeisimmän elementin, toiminnallisten vuorovaikutussuhteiden, näkökulmasta aineiston luontodokumenttien metsäekosysteemit rakentuvat ohuesti. Suuri osa metsien sisäisestä vuorovaikutuksesta on havaintoja jaetusta habitaatista, mikä asettuu Jaxin (2006, 243) määrittelyssä vuorovaikutussuhteiden minimaaliseen ääripäähän.

Villissä Pohjolassa sudet ja karhu kohtaavat suolla, lintujen äänet taustoittavat isompien eläinten toimintaa, sudet elävät samoilla alueilla kuin karhut ja ahmat, ja raadon tai ruhon haju houkuttelee useampia eläimiä samalle paikalle. Vuorovaikutus on tällöin enemmänkin satunnaista yhtäaikaaisuutta kuin dialogista tai symbioottista vaikutuksellisuutta, eläimet tai eliöt eivät näyttäyty toisistaan riippuvaisina. Tällainen läsnäolon muodossa toteutuva vuorovaikutus on hyvin lähellä kuvailevaa ja staattisempaa ominaisuutta – samassa ympäristössä on muunkinlaisia eläimiä.

Karhu astelee kuviin uusien ja matalien sävelten saattelemana, myös tassujen aikaansaamat äänet lumessa kuuluvat. Karhu näyttää kokeilevan jään kestävyyttä.

Se tulee hirvenruhon luo. Myös ahma juoksee lammen reunalle. Karhu alkaa raahata hirvenruhoa.

Ahma katsoo metsästä. Karhu alkaa syödä hirveä. Ahma alkaa lähestyä, karhu jatkaa syömistä, mutta näyttää pitävän ahmaa silmällä.

MIESKERTOJA (V.O.) (CONT'D)

Vaikuttavan kokoinen uroskarhu on jo herännyt talvihorroksestaan.

Kuva 11. Esimerkki Villin Pohjolan jälkikäsitalkinjoituksesta. Ahman ja karhun välinen vuorovaikutus tiivistyy kiinnostukseen hirvenruhosta.

Elinympäristön jakaminen laajenee toisinaan myös jaettuun kiinnostukseen samasta ravinnosta: *"Ahmat ovat yllättävän pelottomia, ne pystyvät häättämään ruholta jopa mahtavan karhun"*, *"Sudet ovat päättäneet riistää ruhon karhulta, karhu ei anna helposti periksi"*, tai *"karhun pitää hankkia kunnon rasvavarastot. Susien kellistämä hirvi auttaisi siinä. [...] Myös korpit kärkevät tilaisuutta päästäkseen osallisiksi saaliista."* Lisäksi vuorovaikutus merkitsee Villin Pohjolan kehyskertomuksessa kasvisravintoa karhuille, pesänrakennusmateriaaleja sääkselle tai liito-oravan hajuviestejä lajitovereille. Näin ymmärrettynä metsäekosysteemi tarjoaa ensisijaisesti resursseja toimivien päähenkilöeläimille ja niiden merkitykselliseksi valittuun toimintaan.

Pikkuotusten maailmoissa metsäekosysteemin sisäinen vuorovaikutteisuus rajautuu pääosin kahteen eri kategoriaan. Ensinnäkin on kyse vastaavanlaisesta sattumanvaraisesta rinnakkaiselosta jaetussa habitaatissa, jolloin eliöt eivät vaikuta toisiinsa. Sienet nousevat maasta nopeutettuna samalla kun tammenterhoja putoaa hidastettuna, hyppäävä tupaija lentää hidastettuna paikalle samalla kun myös muut eläimet alkavat liikkua ja hyppiä, ja kertojaääni toteaa, että *"Aluskasvillisuuden suojissa liikkuu tuhansia pikkuisia eläimiä."*

Toiseksi *Pikkuotusten maailmojen* ekosysteemissä korostuu vuorovaikutus, jonka päähenkilöeläin ja siihen kytkeytyvä kertomus tekevät merkitykselliseksi. Useimmin kyse on syödyksi tulemisen uhasta, jota käytetään jännityksen rakentamiseen. Kyse voi olla myös ekosysteemistä päähenkilöeläimen resurssina, kuten silloin, kun maaorava

kerää tammenterhoja talvivarastokseen tai tupaija etsii mangosteenin hedelmiä ravinokseen. Lisäksi vuorovaikutus voi olla päähenkilöeläimen taistelua ravinnosta: tarinalinja maaoravasta kertoo kokonaisuudessaan sen kamppailusta toista, varastelevaa maaoravaa vastaan. Tämäkin vuorovaikutus on vastaavalla tavalla päähenkilöeläimen kertomuksen motivoimaa. Luontodokumentin kokonaisuuden tai kertomuksen kannalta vuorovaikutuksellisuus ei siis nouse *Pikkuotusten maailmoissa* keskeiseksi tai merkitykselliseksi. Kyse on ennen kaikkea kahden nuoren eläinyksilön kasvutarinasta.

Hämähäkki näkyy varjokuvana harmaata puuta vasten. Karussa maassa on valaistuja pääkalloja ja kuolleiden eläinten luurankoja. Amerikanhuuhkajan kynnet liikahtavat. Äänet ovat kuin kauhuelokuvasta: viulun vinkaisuja, natinaa ja narinaa. Jokainen maaoravan liike saa aikaan paljastavan äänen.

MIESKERTOJA (V.O.)

Puussa asuu äänetön peto.

Amerikanhuuhkaja.

Pöllöt nukkuvat päiväsaikaan, joten maaorava saattaa vielä ehtiä ajoissa turvaan.

Kuva 12. Katkelma Pikkuotusten maailmojen jälkikäsitalkioituksesta. Hämähäkin varjokuva ja amerikanhuuhkaja ovat esimerkkejä vuorovaikutuksesta, jonka päähenkilöeläin ja siihen kytkeytyvä kertomus tekevät merkitykselliseksi.

Satunnaisesti molemmista luontodokumenteista on löydettävissä hetkiä, joissa ekosysteemin vuorovaikutuksellisuus on erikoistunutta ja eliölajeille itselleen merkityksellistä. *Pikkuotusten maailmoissa* tötterölehti kerää ravinteita tupaijan ulosteesta, *Villissä Pohjolassa* sekä telkkä että liito-orava käyttävät palokärjen tekemää pesäkoloa. Nämä ovat kuitenkin pieniä poikkeuksia luontodokumenttien kokonaisuuksissa. Ekosysteemin määritelmän näkökulmasta vuorovaikutuksellisuus on lähellä minimaalista, sillä se ei ole erikoistunutta tai edellytys millekään, eikä se nouse keskeiseen, itsenäiseen rooliin luontodokumentin sisällössä tai kehyskertomuksessa.

Yhteistä aineiston kahdelle luontodokumentille on, että niissä kuvaillun metsäekosysteemin sisäinen vuorovaikutus on vähäistä ja palvelee ensisijaisesti luontodokumentin eläinkertomusta – ei sen aihetta tai metsäekosysteemin biologista esittämistä. Metsä muodostuu siis myös vuorovaikutuksen osalta staattiseksi ja epäkiinnostavaksi taustaksi, näyttämöksi esitetyille eläimille.

Metsän representaation suhde ihmisyyteen

Lopulta olen tarkastellut aineistoani kysyen, mikä on esitetyn metsäekosysteemin suhde ihmisyyteen. Kysymys laajenee helposti koskemaan koko luontodokumenttia (eli muotoon: mikä on luontodokumentin suhde ihmisyyteen) ja syvenee lähes huomaamatta representaatioon rakentuneeseen luontokäsitykseen. Olen kuitenkin lähtenyt liikkeelle kolmesta, konkreettisia havaintoja peräänkuuluttavasta alakysymyksestä. Nämä alakysymykset ovat: onko aineiston luontodokumenteissa tai niistä

tehdyissä käsikirjoituksissa viittauksia ihmiseen tai ihmisen aiheuttamiin jälkiin, onko niissä viittauksia luontodokumentin tekemiseen tai esittämisen luonteeseen, ja esitetäänkö ihminen metsäekosysteemiin kuuluvana eliölajina.

Molemmissa luontodokumenteissa viittaukset ihmisyyteen ovat melko vähäisiä, ja ne ilmentyvät pääosin kertojäänen repliikeissä. *Villissä Pohjolassa* kertojääni paikallistaa esiteltävän metsän Suomeen, Euroopan metsäisimpään maahan, jossa on vain vähän ihmisiä. Kahdesti siinä mainitaan erikseen suojelualue, jossa kuvauksia on tehty. Myös metsiin liittyvien prosenttilukujen, populaatiokokojen ja metsätyyppien kategorioiden kertominen voidaan ymmärtää viittaukseksi ihmisyyteen.

Teksti: Villi Pohjola

Musiikki vaihtuu tunnelmaltaan lempeämpään, liidetään ilmassa metsien yllä. Nähdään ilves, liito-orava, karhu ja susi. Sudet ja karhu kohtaavat suolla. Kullankeltainen suomalaisma höyryää iltatähtien auringossa ja musiikki tyyntyy.

MIESKERTOJA (V.O.)

Tämä on Euroopan metsäisin maa, jossa elää harvinaisia eläimiä, kuten ilveksiä ja liito-oravia.

Tässä yli 180 000 järven maassa, tavataan yhä jo muualla Euroopassa harvinaiseksi käyneitä karhuja ja susia.

Teksti: Suomi

Kuva 13. Esimerkki Villin Pohjolan jälkikäsitelystä. Järvien numeerisen määrän kertominen voi tulkita viittaukseksi ihmisyyteen.

Kuvakerronnassa ihminen tai ihmisen jäljet eivät näy mitenkään, eivätkä liioin metsien äänimaailmassa. Metsä ilman ihmisiä tai jälkiä ihmisen toiminnoista yhdistettynä ikaikaisuuden ominaisuuteen luo vahvan vaikutelman villistä ja (ihmisen) koskemattomasta luonnosta. Samaan vaikutelmaan pyrkii tietysti myös ohjelman nimi, *Villi Pohjola*. Villiyyden vaikutelmasta huolimatta *Villin Pohjolan* kertojääni on kuitenkin tietoinen ihmisen vaikutuksesta esittämiinsä pohjoisiin metsiin. Kertojääni toteaa esimerkiksi, että ”Susia metsästetään ja myös myrkytetään. Kanta on enää 150 yksilön vahvuinen.” *Villi Pohjola* polarisoikin koskemattoman metsäekosysteemin ja ihmisen, joka uhkaa tätä erämaata, mutta ei kuulu sinne.³⁵

35 Tällaista dualistista lähestymistapaa voi kyseenalaistaa mm. ympäristöhistoriallisesta näkökulmasta. Suomen nykyisellä alueella olevat metsät ovat olleet vuosisatojen ajan hyvinkin intensiivisessä käytössä: 1600-luvulla esimerkiksi tervanpolton, 1800-luvulla kaskeamisen, 1900-luvulla selluntuotannon ja 2000-luvulla biotalouden resurssina. Luonnonvarakeskus tiivistää tämän vaikutuksia Suomen metsät 2012 -raportissaan: ”Pitkäaikaisen ihmisen vaikutuksen vuoksi Suomessa ei ole säilynyt laaja-alaisia koskemattomia luonnonmetsiä lukuun ottamatta eräillä suojelualueilla olevia pienialaisia luonnonmetsiä.” (Luonnonvarakeskus 2012b). Suomen metsien esittäminen villinä erämaana onkin valinta, jota perustelevat vahvemmin luontodokumenttien konventiot kuin luonnontieteelliset perustelut.

Toisaalta samalle ihmiselle tarjotaan myös mahdollisuutta parempaan – kertoja-ääni viittaa tietoon, mitä pilaamisen estämiseksi tarvittaisiin: saimaannorpan varjellemiseksi tarvittaisiin vähintään noin 400 yksilön kanta. Samalla kertoja ikään kuin lunastaa itsensä (ja katsojan) luonnon pilaajien joukon ulkopuolelle ja tarjoaa varsin numeerisen, kulttuurisesti tuotetun mahdollisuuden villin luonnon palauttamiseen. Luontodokumentin edetessä ihmiselle tarjotaan vielä toinenkin lyhyt piipahdus pois luonnon pilaajan roolista. Viittaus karhujen palvontaan jumalolentoina rakentaa mielikuvaa menneisyyden ihmisestä, joka ei muodostanut uhkaa luonnolle, vaan päinvastoin pyhitti sen.

EXT. SUOLAMPI - ILTA

Pimenevä taivas, nopeutetut pilvet vaeltavat ja laskevan auringon kultaama maisema. Kaihoisa musiikki nousee, jokin lintu huutaa maisemassa. Karhu vielä suolamessa, mutta paljon hämyisämpi kuva. Se kävelee auringon kultaamana, sitten usva nousee, auringon keltaisuus häviää. Usvasta ilmestyy susi.

MIESKERTOJA (V.O.)

Karhua palvottiin jumalolentona
1700-luvulle saakka. Sitä pidetään
yhä tänä päivänä kansallissymbolina.
Karhuja elää Suomen metsissä arviolta
1500 yksilöä.

Sudet elävät usein samoilla alueilla
kuin karhut.

Kuva 14. Esimerkki Villin Pohjolan jälkikäsitöistä. Karhujen palvontaan viitataan sanallisesti vain lauseen verran, mutta ajatus jumalolentoista on läsnä myös visuaalisesti.

Pikkuotusten maailmat noudattaa vielä selkeämmin luontodokumenteille tyyppiliseksi tunnistettua koskemattoman luonnon konventiota, jossa jäljet ihmisestä tai ihmisydestä on pyyhitty pois. Kuvien sisällössä tai metsien äänimaailmassa ihminen ei ole läsnä, mutta kertojaääni viittaa ihmiseen kahdesti: vertailusteikkona kuvaillessaan partasian kokoluokkaa (*"Partasika on ihmistä painavampi"*) sekä hohtavien sienten erikoisuuden korostamiseksi (*"Hohteen tarkoitus on tutkijoille arvoitus"*). Ihminen ei siis saa myöskään syllisen roolia, metsällä on kaikki hyvin ja meidän rooliksemme jää tarkkailla sen ihmeellisyyttä.

Kahden analysoidun luontodokumentin tunnelma onkin merkittävästi erilainen: toinen on jännittävä ja toinen paremminkin kaihoisa. *Pikkuotusten maailmat* luo kuvan kahdesta metsästä, jotka ovat eläimille vaarallisia elinympäristöjä – kilpailu on kovaa peliä, jossa vain vahvimmat ja neuvokkaimmat selviytyvät. Toisaalta metsä itsessään ei ole millään tavalla uhattuna tai edes herkkä muutokselle, päinvastoin se rakentuu pysyväksi ja sitä kautta luotettavaksi näyttämöksi eläinnoorten henkeäsalpaaville seikkailuille.

Villissä Pohjolassa puolestaan eläinyksilöiden kokemat uhkatilanteet menevät nopeasti ohi, mutta kerronta palaa kerta toisensa jälkeen kaihoisaan musiikkiin ja

maisemakuviin. Luontodokumentti herättää melankolisen tunteen arvokkaasta viattomuudesta, jota on enää rajoitetusti jäljellä. Melankoliaa vahvistaa luontoon sisäänrakennettu ankaruus, johon *Villissä Pohjolassa* palataan eläin kerrallaan: parittelussa häviölle jääviä yksilöitä myötäeletään, poikasia uhkaa kuolemanvaara, karhun on kerättävä rasvakerrosta pärjätäkseen ankaraa talvea vastaan, eikä viimeistä, aristelevaa telkänpoikaa odottele kukaan muu poikueesta.

Molemmissa luontodokumenteissa metsäekosysteemi käsitetään itsenäisenä ja ilman selitystä olemassa olevana yksikkönä. Metsä yksinkertaisesti on, ja luontodokumentti esittää sen. Mutta representaation ja todellisuuden suhdetta *Villi Pohjola* ja *Pikkuotusten maailmat* käsittelevät keskeisesti eri tavoin. *Villi Pohjola* ei selitä tai lunasta kuvaamista erikseen millään tavoin. Eläimen ja katsojan välille vaikuttaa rakentuvan vain eläimen harvinaisuus, jonka kuvaaja on ylittänyt. Kertojaani käyttää myös näkemisen käsitettä pitkälti kuvaamisen kaltaisena tai synonyyminä. *Villi Pohjola* ei problematisoi omaa olemassaoloaan tai paikanna itseään mihinkään isompaan kokonaisuuteen. Se esittää olevansa kuin läpinäkyvä ikkuna luontoon, itsestään selvä ja neutraali, tulkintoja tekemätön.

Pikkuotusten maailmat sen sijaan alkaa lunastuksella luontodokumentissa käytettyyn ilmaisuun. Teknisyyden määrä kuvailmaisussa pyritään ikään kuin selittämään ja oikeuttamaan sillä, että vain tällä tavoin voimme nähdä, mitä pikkueläinten miniatyyriluonnossa oikein tapahtuu. *Pikkuotusten maailmat* ei siis miellä itseään läpinäkyvänä ikkunana todellisuuteen, vaan myöntää välineellisen ja visuaalista todellisuutta muokkaavan luonteensa ja käyttää sitä työkaluna jonkin todellisen kertomiseen. Äänimaailman teknisyyttä ei perustella vastaavalla tavalla, vaikka on selvää, että esimerkiksi styrox-laatikon nahina ei ole oravan täysistä poskipusseista lähtevä ääni, eikä liioin tehosteena käytetty veitsen kalahdus amerikanhuuhkajan katseeseen realistisesti liittyvä ääni. Äänimaailmassa on toistuvasti tehosteääniä, jotka eivät liity kuvalliseen ilmaisuun realistisesti.

EXT. TROOPPINEN METSÄ - PÄIVÄ

Valoisa, vihreä metsä, jossa on valtava mangostanipuu.
Mangostanin hedelmä putoaa hidastettuna ja räjähtää rikki.
Foley-äänit korostavat sen hajoamista.

Hyppäävä Tupaija lentää hidastettuna paikalle tanssimusiikin
tahdittamana. Myös muut eläimet alkavat liikkua ja hyppiä.

Hyönteisen pään kääntyminen ääniefektin voimistamana, tupaijan
syömisestä kuuluu maiskutus.

MIESKERTOJA (V.O.)

Yksi metsän erikoisimmista lajeista
elää korkealla puiden latvustossa.

Tupaija on pieni nisäkäs. Laji on
elänyt näissä metsissä yli kymmenen
miljoonaa vuotta.

Kuva 15. Katkelma *Pikkuotusten maailmojen* jälkikäsitalkinjoituksesta. Tehosteääniä käytetään esimerkiksi toiminnan sähköisyyttä korostamaan.

Kuten metsäekosysteemin ominaisuuksia tarkastellessani jo totesin, siinä missä *Villin Pohjolan* metsiä uhkaa ihmisen toiminta, *Pikkuotusten maailmojen* metsät voivat paljastua vain ihmisen kehittämän teknologian avulla. Suhde ihmisyyteen onkin kiehtovasti yhtä aikaa samankaltainen ja erilainen: *Villin Pohjolan* ihmiskäsitys pitää kaihoisasti sisällään sekä villin luonnon tuhoajan että säilyttäjän ja muistuttaa useamman kerran tämän kamppailun vaikeudesta. *Pikkuotusten maailmojen* idea ihmisestä on teknologiamyönteinen ja villistä luonnosta innostunut. Tästä huolimatta molemmat luontodokumentit korostavat ihmisen ja luonnon toiseutta, eikä kumpikaan ymmärrä itseään (tai katsojaa) osana villin luonnon säilymistä, saatikka rakentumista.

Villi ja koskematon metsä eläinten näyttämönä

Jaan analyysini tulosten pohdinnan kolmeen eri osaan: eläindraamalle alisteinen luonto, villin luonnon kulttuurinen konstruktio ja dokumentaarisuuden ymmärtäminen ikkunankaltaisena näkymänä todellisuuteen toimivat kukin omana ilmiönään, mutta niiden yhteisvaikutus on luontodokumenttien kohdalla enemmän kuin osiensa summa. Aivan loppuksi pohdin tätä yhteisvaikutusta tarkemmin.

Eläindraamalle alisteinen luonto

Jälkikäteen käsikirjoittamisen ja representaatioanalyysin tuloksena aineiston luontodokumenteissa näyttäytyy metsäekosysteemi, joka määrittyy ensisijaisesti visuaalisesti, kehyskertomuksen tarpeiden mukaisesti. Se sisältää vähänlaisesti vuorovaikutusta, joka vastaa ensisijaisesti kertomuksen tarpeisiin. Kun vähäisen vuorovaikutuksen lisäksi palauttaa mieleen alkuasetelman, jossa tutkimuksen kohteeksi valikoitui kaksi metsäaiheista luontodokumenttia, luontodokumenttien metsä alkaakin muistuttaa ikään kuin näyttämöä eläintoimijoille.

Tällainen näyttämö on liikkuma- ja toimintaympäristö luontodokumentin esiintyjille. Se ei muutu tai kehity ilman, että tuo muutos motivoidaan kertomuksen kautta, ja se tarvitaan ensisijaisesti esiintyjien toimintaa ja kertomusta tukemaan. Näyttämö valmistetaan esitystä varten ja esityksen tarpeita vastaamaan. Ekosysteemi taas on toiminnallinen kokonaisuus, jonka osat eivät ole toinen toistaan arvokkaampia. Leimallista ekosysteemille on vuorovaikutus ja yhtenäisyys – se jokin peruste, millä voidaan puhua ekologisesta kokonaisuudesta tai yksiköstä.

Brittiläinen mediatutkija Brett Mills on kirjoittanut televisiossa esitetyistä eläimistä, joiden ominaisuudet muodostuvat kerronnan ja visuaalisuuden ehdoilla (2017, 96–98). Hän ehdottaa tähän yhteyteen sanaleikkiä antroposkene (*anthroposcene*³⁶), joka on yhdistelmä kahdesta sanasta. Antroposeenilla (*anthropocene*) tar-

36 Alleviivaus alkuperäisessä tekstissä (Mills 2017, 95).

koitetaan vallitsevaa geologista aikakautta, jolloin ihmisen planetaariset vaikutukset ovat niin merkittäviä, että ne rinnastuvat geologisiin voimiin (Toivanen ja Pelttari 2017, 4). Tähän termiin Mills yhdistää englanninkielisen sanan *scene*, merkityksessä näkymä ja näyttämö, jolla hän viittaa visuaalisuuden keskeiseen rooliin (2017, 96). Suomeksi vastaava termi voisi olla esimerkiksi skene, jolloin sanaleikin suomennos olisi *anthroposcene*-sanaa melko hyvin jäljittelevä antroposkene³⁷.

Antroposkenen aikakaudella luonnon representaatiot esitetään usein television ja elokuvan kautta, ruutujen välityksellä. Näiden viestintävälineiden luonne on vahvasti visuaalinen, ja näin luontokin ymmärretään valtaosin katsomisen kautta. Tällä tavoin myös antroposkenen eläimet, eli televisio- tai elokuvarepresentaatiot eläimistä, määrittävät paitsi visuaalisuuden, myös yleisemmin televisiokerronnan asettamien vaatimusten ja mieltymysten kautta (emt., 96, 98–106). Eläimen ominaisuuksien määrittäminen biologian ehdoilla jää toissijaiseksi, kun tuotantokoneistojen ja katsomisen intressit asettuvat ensisijaisiksi.

Oman aineistoni ja tutkimusasetelmani kohdalla voidaan mielestäni puhua antroposkenen ekosysteemistä, eli metsästä, joka muodostuu kerronnan ja visuaalisuuden ehdoilla. Näyttämönkaltaisena tilana piirtyvä metsä muovautuu tarinankerronnan tarpeiden mukaisesti tunnelman rakentajana ja tarjoaa visuaalisesti kiehtovaa materiaalia, joka voidaan sovittaa luontodokumenteille tyypilliseen kaukaisuutta, erillisyyttä ja koskemattomuutta korostavaan muotoon.

Tämän teoretisoinnin heikkona kohtana voi nähdä antroposeenin käsitteeseen liittyvän ajoittamisen problematiikan. On yhä kiisteltyä, mihin muutos edeltävästä geologisesta epookista, holoseenista, tarkkaan ottaen paikannetaan. Eri tieteenalat lähestyvät kysymystä eri tavoin: luonnontieteilijät esimerkiksi maaperän kerrostumia mitaten, humanistit ihmisyhteisöjen toimintaa tarkastellen (ks. esim. Toivanen ja Pelttari 2017, 3–4, 11–12). Tavanomaista on hahmottaa keskeiseksi kolme historiallista käännettä: teollinen vallankumous 1800-luvulla, suuri kiihdytys toisen maailmansodan jälkeen sekä antroposeeniin havahtumisen aika 2000-luvun alussa (emt., 15–16).

Ajoittamisesta riippuen siis koko luontodokumenttien historia voitaisiin sijoittaa antroposeenin ajalle, eli tulkita genre kokonaisuudessaan antroposeenin ajan ilmiöksi. Toisaalta Millsin ajatus television ja elokuvan keskeisyydestä eläinten ymmärtämisessä ei paikannu kovin täsmällisiin vuosilukuihin. Tämän tapaustutkimuksen kontekstissa ajankohdan määrittämisen sijaan olennaisempaa on tietoisuus antroposeenin ajasta ja käsitteestä. Se syntyi 1990-luvun taittuessa 2000-luvuksi ja

37 Antroposkenen käsitettä on käyttänyt myös esimerkiksi humanistisen maantieteen tutkija Tuomo Alhojärvi (2017). Merkitys on kuitenkin toinen: Alhojärvi seuraa ajattelussaan Jamie Lorimerin (2017) ja Noel Castreen (2015) teoretisointia, jolloin loppupäätte -skene (engl. *scene*) kytkeytyy laveammin näyttämön ideaan, eikä television tai muiden ruutujen keskeisyys nouse olennaiseksi. Alhojärven, Lorimerin ja Castreen antroposkene viittaakin antroposeenin käsitteestä käytyyn keskusteluun ja määrittelykampailuun.

omaksuttiin maapalloyjärjestelmää koskevaan keskusteluun 2010-luvun aikana (Toivanen ja Pelttari 2017, 16). Ajoittamisen epämääräisyyden tuottaman teoreettisen epätarkkuuden voi välttää esimerkiksi rajaamalla antroposeenin ajan luontodokumentin aikaan, jolloin antroposeenista tai ihmisen vaikutusvoimasta maapalloyjärjestelmään on tultu tietoiseksi.

Aineistoni perustana toimivat, audiovisuaaliselta kerronnaltaan toisistaan poikkeavat luontodokumentit toistavatkin hyvin samankaltaisen näkökulman metsään. Metsäekosysteemi tarjoaa näyttämön, jossa valitut, visuaaliset eläinpäähenkilöt voidaan esittää ravinnonhankinnan, lisääntymisen ja poikasten kasvun tarinoiden kautta. Aineiston luontodokumenttien metsäekosysteemi rakentuu siis vahvasti audiovisuaalisen kerronnan ja luonnon esittämisen kulttuurisista konventioista. Olenaisista on myös, että kaksi hyvin erilaista luontodokumenttia tuottavat samanlaisen tuloksen tässä tutkimuksessa.

Tämän aineiston kohdalla voi siis esittää, että kerronnan tekninen yksinkertaisuus tai hyvin löyhä kertomuksellisuus eivät poista esitetyn metsän elokuvallista luonnetta. Lisäksi eläinpäähenkilöiden tunteisiin vetoavat yksilötarinat ja luontodokumenttien tapa käyttää vaikuttavaa musiikkia emotionaalisuuden kasvattamiseen kuljettavat pohtimaan luontodokumenttien suhdetta draamaan. Ympäristöaatteen ja Hollywood-elokuvan suhdetta tutkinut David Ingram kirjoittaa kirjassaan *Green Screen*, että elokuvilla on taipumus väheksyä tai alistaa luonto ihmisdraamojen alle (2000, 33). Omassa aineistossani luonto näyttäisi tulevan alistetuksi myös eläindraamalle.

Esimerkiksi Stuart C. Aitken ja Leo E. Zonn ovat kuvailleet maiseman roolia elokuvassa kirjoittamalla: *“Paikasta tulee speaktaakkeli, elokuvan aiheen merkitsijä ja päähenkilön mielentilan metafora”*³⁸ (1994, 17). Ymmärrän heidän viittaavan tällä juuri siihen, että elokuvan maisemassa ei ole sattumanvaraisuutta tai elokuvaan kuulumatonta staattisuutta. Taustaksi muuttuneella luonnolla rakennetaan ensisijaisesti elokuvan kertomusta ja eheyttä.

Vastaavanlainen taustaluonnon elokuvallinen rakentuminen vaikuttaa toimivan myös luontodokumenteissa, ja juuri tämän ilmiön sanallistamista olen tavoitellut käyttäessäni näyttämön käsitettä kuvaamaan aineistoni metsäekosysteemejä. *Pikkuotusten maailmojen* toiminnantäyteinen, mystinen ja erikoinen mikrotodellisuus vahvistaa maaoravan ja tupaijan jännittävää kasvutarinaa. *Villin Pohjolan* kaihoisa ja yliliideltä maisema rakentaa karuudessaan ja talvisuudessaan pohjoisten eläinten elämän armottomuutta.

Villin luonnon kulttuurinen konstruktio

Sekä aineistosta havainnoitavat metsäekosysteemin ominaisuudet että luontodokumenttien suhde ihmisyyteen paljastavat vahvoja viitteitä koskemattoman, villin luonnon ideaan. Jäljet ihmisistä on tarkasti rajattu kuva- ja äänimateriaalista pois, ai-

38 Käännös KK

heena olevan luonnon näkemisen hankaluutta ja harvinaisuutta korostetaan monin tavoin, ja kertojajääni irrotetaan esitettävästä maailmasta selittäväksi tulkiksi. Näin tehdään siitä huolimatta, että ihmisen koskematonta luontoa ei nykyaikana käytännössä enää ole, luontodokumentit ovat myös valtava kaupallinen kulutustuote, ja kuten tutkimuksen ensimmäisessä luvussa olen kuvaillut, luonto käsitteenä on paitsi erittäin muutosaltis myös äärimmäisen moniselitteinen (ks. esim. Haila ja Lähde 2002, 14; Väyrynen 2017, 91).

Luontodokumenttien taipumus kaukaisen, eksoottisen ja vieraan korostamiseen on tunnistettu ilmiö (ks. esim. Jeffries 2003, 528–529; Mitman 2009, 214). Samoin on useampaan kertaan havaittu, että luontodokumentit pyrkivät esittämään sellaista luontoa, josta kaikki jäljet ihmisestä tai ihmisten teoista on rajattu pois (esim. Bousé 2000, 15; Molloy 2013, 172; Vivanco 2013, 113–114). Tässä suhteessa aineistoni luontodokumentit eivät siis tee poikkeusta, mutta on mahdollista, että niiden metsäinen teema nostaa ilmiön tavallista näkyvämmäksi.

Siinä missä vaikkapa valtamerien syvänteillä, aavikoilla tai vuoristojen huipuilla ei ole kovin paljon kosketuspintaa tavalliseen arkeemme, ja niiden yhteiskunnallinen merkitys on ohut ja historialtaan vaatimaton, metsät ovat monelle lähestyttävämpiä ja arkisempi osa elämää. Ilmiö korostuu suomalaiseen metsään keskittyvässä *Villissä Pohjolassa*, jossa ikimetsän ihannoiti peittää alleen esimerkiksi monisatavuotisen metsänkäyttöhistorian³⁹, poleemisen susikeskustelun⁴⁰ tai suojelualueiden määrän maantieteellisen vaihtelun⁴¹. Esitettyjen metsien eksotiikkaa ja vierautta onkin korostettu *Pikkuotusten maailmoissa* erityisesti mikromaailmaan siirtymisellä ja *Villissä Pohjolassa* arktisuuteen ja pohjoisuuteen kytkeytyvällä erämaan ja villin luonnon ajatuksella.

Ekokritiikin kontekstissa villin ja kulttuurille vastakohtaisen luonnon toistuvaa ilmenemistä representaatioissa on pohdittu angloamerikkalaisen *wilderness*-käsitteen kautta. Suomennoksena on käytetty paitsi villin luonnon sanaparia, myös termiä erämaa, mutta jälkimmäinen ei aivan vastaa teoretisoitua ajatusta koskematomasta luonnosta. Suomessa erämaalla on nimittäin merkityksensä sekä asumattomana seutuna että metsästyksen, kalastuksen ja muun taloudellisen hyötykäytön resurssina, paikkana ja tilana (Saarinen 1999, 80, 85). Tästä syystä käytän itse termiä villi luonto, joka sanallistaa mielestäni tarkemmin sitä mielikuvaa, jota teoreettisessa keskustelussa on tavoiteltu.

Ajatus luonnosta ihmisen ja kulttuurin vastakohtana juontaa juurensa satojen vuosien taakse fysikalistis-mekanistiseen luontokäsitykseen (Väyrynen 2017, 95, 98–106). Villiyyden ja alkuperäisyyden ihailua voi jäljittää romantiikan myötä

39 ks. alaviite 35.

40 Ks. esim. Pohja-Mykrä ja Kurki 2013.

41 Metsien suojeluprosentit vaihtelevat alueellisesti merkittävästi, ääripäinä Pohjois-Suomen 16,5% ja Etelä-Karjalan 1,9% (Luonnonvarakeskus 2019).

syntyneeseen ideaan koskemattoman luonnon arvokkuudesta: 1800-luvulla estetiikan ja kauneuden merkitys luontosuhteessa korostuivat, ja ylevän käsitteen muovautuminen vahvisti kulttuurista käsitystä ihmisestä erillisestä, ihmeellisestä luonnosta (ks. (Väyrynen 2011, 231; 2017, 102–106, Vannini ja Vannini 2016, 16, 36–37).

Toisaalta villin ja koskemattoman luonnon tenho elää keskuudessamme edelleen. Ajatusta alkuperäisestä ja ihmeellisestä luonnosta on hyödynnetty lukuisissa luontoa käsittelevissä elokuvissa ja dokumenttisarjoissa, kuten David Ingram (2008, 25–35), Morgan Richards (2013, 3–5) ja Philip ja April Vannini (2016, 66–67) ovat tuoneet esiin. Tämänkaltaisen ajatus luonnosta näyttäisi vedonneen meihin voimakkaasti läpi modernisaation, jopa ympäristökriisien aikakauteen.

Myös valtaosa luontodokumenteista on pitkään ollut kuvauksia maailmasta ilman ihmistä ja ihmisen vaikutusta. Gregg Mittmanin mukaan Walt Disney antoi 1950-luvulla *True Life Adventures* -sarjan kuvaajilleen ohjeen toimittaa materiaalia, jossa ei näkyisi minkäänlaista ihmisen vaikutusta (1999, 114). Tiivistäessään vuonna 2013 *blue chip* -luontodokumenteille tyypillisiä ominaisuuksia, Luis Vivanco mainitsee yhä luonnon, josta puuttuvat ihmiset (2013, 111)⁴². Vaikka yhä useammassa luontodokumentissa on 2020-luvulla alkanut esiintyä tutkijoita, kaupunkoja tai paikallisia asukkaita, muutos on verrattain tuore ja vähittäinen. Ihmisestä vapaan, ihmeellisen luonnon esittämisen idea on säilynyt luontodokumentin lajityypin kohdalla erikoisen pitkään ja vahvana (ks. myös Richards 2013, 1–2).

Kun representaatio tarjoaa lukijalleen tai katsojalleen luontoa ilman ihmistä, se samalla irrottaa ja etäännyttää luonnon erilleen arkisesta elämästämme. Villin luonnon käsitteellisen konstruktion syntymistä katsotaankin edellyttäneen tietty kaupungistumisen määrä: on vaikeampaa romantisoida puhdasta luontoa ilman ihmistä, jos on itse suoraan riippuvainen tuosta samaisesta luonnosta esimerkiksi elantonsa suhteen. Ekokriittiseen elokuvatutkimukseen keskittynyt David Ingram kirjoittaa, että urbanisoituneiden ihmisten tarve löytää psykologinen turvaventtiili modernin kehityksen herättämään ahdistukseen on ollut yksi syy halullemme suojella erämaita (tai villiä luontoa) (2003, 23).

Villin luonnon vahvoin kulttuuriin piirteisiin kuuluu pyrkimys puhdistaa se ajallisesta kehityksestä. Koskematon, villi luonto on pako historiasta kohti teoreettista alkuperäisyyttä ja paikka ajan ulkopuolella (Cronon 1995, 10). Siksi sen on myös säilyttävä sellaisenaan, muutos ei kuulu villin luonnon ideologiaan. Tällainen ymmärrys luonnosta on toisinaan kytkeytynyt eettisesti kyseenalaisiin tekoihin, kun esimerkiksi alkuperäiskansoja on siirretty pois synnyinseuduiltaan villin luonnon suojelemiseksi (Garrard 2012, 77).

42 Ympäristöongelmia käsitteleviä dokumenttielokuvia on kategorisoitu esimerkiksi ekodokumentteiksi (esim. von Mossner 2014, 41–60).

Ajatus siitä, että mikä tahansa ihmisen tekemä ympäristön muokkaus on sen laatu heikentävää, on lähtökohtaisesti yhtä ongelmallinen kuin luonnon rajaaminen sinne, mihin ihminen ei ole teoillaan vaikuttanut. Tämän kaltainen ajattelu sivuuttaa mahdollisuuden ihmisestä myönteisenä toimijana ympäristössään ja sulkee siten ihmisen kestävästä läsnäolon fyysiseen mahdottomuuteen. Jos katsomme luontoa paikkana, johon itse emme mahdu mukaan, kestävästä olemassaolon ratkaisujen löytäminen on vaikeaa – erityisesti aikana, jolloin luontoa ilman ihmisen vaikutusta ei enää ole.

Villin luonnon erillisyyteen on liitetty myös niin kutsuttu villin luonnon narratiivi, kertomus, johon kuuluu matka villiyyteen ja sieltä pois (Garrard 2012, 66, 78). Aitoon luontoon matkannut ihminen on itsekin kaikkein autenttisimmillaan tässä villissä luonnontilassa, mutta palaa matkansa päätteeksi jälleen tilaan, jossa tuosta luonnosta ei tarvitse enää kantaa vastuuta. Arkisen inhimillisen elämän toiminnot ja ratkaisut ovat ajatuksellisesti irti tuosta ihmisestä vapaasta, aidosta ja autonomisesta luonnosta. Tämä vastaa kiusallisenkin tarkkaan luontodokumenttien ominaisuutta kulutustuotteina. Matkustamme ihmisen koskemattomaan, dokumentaariseen luontoon ja palaamme arkeen, jonka valinnat ovat irrallaan villin luonnon audiovisuaalisesta valtakunnasta. Matka on kuitenkin uskottava, koska dokumentaarisuuden ideasta ikkunankaltaisena näkymänä todellisuuteen pidetään tarkasti kiinni.

Dokumentaarisuus ikkunankaltaisena näkymänä todellisuuteen

Luontodokumenttien kohdalla pidetään usein tärkeänä kuvamateriaalin autenttisuutta, sitä ettei niihin esimerkiksi yhdistetä maantieteellisesti liian kaukana toisistaan kuvattuja eläimiä tai että kaikki kuvatut eläimet ovat aidosti olleet villieläimiä, eikä siis kuvattu esim. aidatuilla alueilla. Tällä tavalla kiinnitytään ideaan, jossa representaatio ymmärretään heijastusteoreettisena kysymyksenä (Hall 1997, 15, 24–26). Olennaista on representaation ja fyysisen todellisuuden välinen suhde ja kysymykset siitä, kuinka yhdenmukaisena nämä kaksi tilaa näyttäytyvät.

Heijastusteoreettiseen representaatioon nojaava ajatus dokumentaarisuudesta kytkeytyy ajatukseen kamerasta, jolla olisi mahdollista tallentaa todellisuutta sellaisenaan, vailla inhimillistä ja kulttuurista vaikutusta. Dokumentaarinen kuva mieltyy ikkunankaltaisena näkymänä maailmaan (ks. esim. Walton 1984, 251; Nichols 2001, 35–36; Helke 2006, 19). Näin dokumenttielokuva voi tarkkailla ja esittää objektiivisesti jotain, mikä on totta sellaisena kuin se tulee tallennetuksi. Tämä on kuitenkin nykydokumenttielokuvan kontekstissa melko poikkeuksellinen tapa ymmärtää dokumentaarisuuden käsite.

Teoreettinen keskustelu elokuvallisen dokumentaarisuuden ontologiasta virisi 2000-luvun taitteessa uudenlaisiin suuntiin. Suomessa erityisesti Susanna Helken väitöskirja (2006) purki esiin toden esittämisen ideologisia ja ajallisia kytköksiä. Representaatioteorian kriisin ja konstruktiivisen käänteen myötä todellisuuskäsitys

alettiin kytkeä kulloinkin vallitseviin filosofisiin, tietoteoreettisiin ja esteettisiin virtauksiin sekä elokuvan tekijän tai tekijöiden omaan todellisuuskäsitykseen (ks. esim. Hongisto 2006, 49–51; Helke 2006, 82). Retoriset valinnat, ilmaissuhteet ja valta-asetelmat vaikuttavat siihen, mitä todellisuudeksi esitetään.

Helke nosti esiin myös 1990-luvulla muuttuneen dokumenttielokuvien ilmaisun (2006, 82). Kun kulttuurisesta merkityksenannosta riippumattoman todellisuuden kyseenalaistettiin, syntyi uusia tyyliä, ja varhaisia tyyliä uudistettiin. Näin valokuvan historiasta seurannut ajatus dokumentaarisuudesta ikkunankaltaisena todellisuuden kuvana murtui lopullisesti myös dokumenttielokuvasta. Helke kirjoittaa elokuvan realismista taiteen keinoin rakennettavana estetiikkana (2006, 83). Dokumenttielokuvan raja fiktion piiriin epäselvänä ja vahvasti sopimuksenvaraisena.

Luontodokumentit eivät kuitenkaan ole seuranneet tätä kehitystä. *Avaran luonnon* luontodokumenteille on edelleen leimallista kuvia selostava, opettavainen kertojaääni, neutraalin luonnon idea ja katsojalle varattu tarkkailijan rooli. Nämä viittaavat dokumenttielokuvan tyyliin, jonka pyrkimyksenä on luoda käsitys objektiivisesta ja rationaalisesta todellisuudesta (ks. Vivanco 2013, 111; Nichols 2001, 105). Osa tutkijoista onkin suorastaan kyseenalaistanut luontodokumenttien dokumentaarisuuden (esim. Bousé 2000, 24), ja moni dokumenttielokuvan teoreetikko jättää ne kokonaan omaan kategoriaansa.

Juha Suonpää purkaa väitöskirjassaan tarkkanäköisesti luontokuvan aitouden sosiaalista tuottamista, johon on kuulunut esimerkiksi kuvaajayhteisön tarkat säännöt, vaivannäkö kuvan aikaansaamiseksi, taiteen kentästä erottuminen sekä ihmisjälkien poisrajaaminen (2002, 151–152). Vaikka kuvaa luonnosta voi pitää dokumenttina, se ei koskaan ole vain tallenne todellisuudesta. Luontodokumentti ei välttämättä ole taideteos, mutta tekijöiden käsitys todellisuudesta muovaantuu teokseen siitä huolimatta. Tämän ilmiön peittyminen neutraaliuden vaikutelman taakse tekee luonnon representaatioista voimakkaita poliittisia ja ideologisia viestejä (Mills 2017, 90).

On myös syytä todeta, että luontodokumenttien on kilpailtava monilla muillakin alueilla kuin luonnon kuvaamisessa, jotta ne tulisivat tehdyksi, nähdyksi ja koetuiksi. Niiden on menestyttävä paitsi taloudellisesti myös television muihin ohjelmajärjestelmien verrattuna. Samalla ne kuitenkin muokkaavat ajatuksiamme siitä, mitä luonto on ja miten sitä tulee dokumentaarisessa kontekstissa esittää. Kyse on kulttuurisesta merkityksenannosta ja valtakamppailusta, johon edes luonnontieteitä popularisoiva luontoesitys ei voi välttää osallistumasta. Tässä tapauksessa hahmottelemani antroposkenen ekosysteemi ehdottaakin luontodokumenttien katsomista luontokäsitysten rakentajina.

Monitasoinen luontokerronta

Villin Pohjolan ja *Pikkuotusten maailmojen* dokumentaarisuuden ymmärtäminen ikkunankaltaisena todellisuudenkuvana, toden tallenteena, vahvistaa ajatusta villistä ja neutraalista luonnosta, joka olisi kulttuurisesta merkityksenannosta vapaa. Luonnon ja ihmisen erillisyyden korostaminen tarjoaa mahdollisuuden siihen, ettei luontodokumentin katsojan tarvitse katsoa eikä ymmärtää itseään osana todellisuutta, eikä siis myöskään osana luontoa. On turvallista, uskottavaa ja älyllisesti miellyttävää vaeltaa dokumentaarisen elokuvan rakentamaan luontoon. Luontodokumentti siis vahvistaa ihmisestä irrallaan olevan luonnon olemassaolon uskottavuutta, mutta on samalla ainutlaatuinen mahdollisuus päästä sellaiseen.

Villin Pohjolan löyhä kertomusmuoto ja yksinkertaisuuteen pyrkivä tyyli eivät estä esitetyn metsän muuttumista eläinkertomusten näyttämöksi. Siinä voidaan havaita visuaalisuuden ja kerronnan ehdoilla tapahtuvaa metsän ominaisuuksien muokkautumista ja tiivistymistä. Autenttisuuteen kytkeytyvä kerronta ei pelasta luontodokumentin luontoa teoksen elokuvalliselta olemukselta tai inhimillisyydeltä, vaikka verkkainen ja yksinkertainen tyyli sellaisen vaikutelman voisikin synnyttää.

Luontodokumenttien tarkastelu jälkikäteen käsikirjoittamisen kautta piirtää esiin niiden luonteen draamallisina teoksina. *Villissä Pohjolassa* toistuva kaihoisuus ja *Pikkuotusten maailmojen* jännittävyys ovat erittäin keskeisiä elementtejä niiden kerronnassa. Yhtä aikaa on kuitenkin sanottava, että aineistoni luontodokumenttien esittämät eläimet, kasvit ja sääolosuhteet voivat tarjota arvokasta luontotietoutta katsojilleen, mutta myös tunteen tasolla toimivaa ymmärrystä luonnonsuojelun tarpeesta ja merkityksestä. Aineiston molemmissa luontodokumenteissa kerrotaan ja näytetään todellisia eläimiä, ja ainakin *Villin Pohjolan* tapauksessa on ongelmatonta sanoa, että metsät, joita se esittää, ovat myös fyysisesti olemassa.

Aineiston luontodokumenteissa vaikuttaakin monitasoinen luontokerronta. Ne esittävät yhtäältä eläinten biologisia toimintoja, mutta kytkeytyvät samaan aikaan tunnistettaviin tapoihin käsitteellistää luontoa. Tietoisuus tästä häviää, kun korostetaan dokumentaarisuutta ikkunankaltaisena näkymänä todellisuuteen ja dualistisesti ymmärrettyä, kulttuurille vastakohtaisena mieltyvän luonnon ideaa. Yhdistelmä tuottaa esityksen luonnosta, joka ei näyttäydy poliittisena, riippuvaisena meistä itsestämme tai inhimillisten näkökulmien muokkaamana valintana. Luontodokumentin todeksi vahvistama metsä muuttuu eräänlaiseksi polaariseksi toiseudeksi, paikaksi ajan ja ihmisyyden ulkopuolella.

Toinen tapaustutkimus: Ei-inhimillisen toimijuuden audiovisuaalinen kerronta

Onnistuneen luontodokumentinkin takana on hyvä käsikirjoitus. Ohjelma-hankkija Nina Tuominen pitää luonto-ohjelmien voimana sitä, että ne kertovat tuttua tarinaa: dokumenteissa näkyy syntymä, rakkaus, kuolema, mustasukkaisuus. (Lahtinen 2018)

Näillä sanoilla luonnehditaan luontodokumenttien ja kertomuksen suhdetta Yleisradion podcastissa, joka käsittelee ohjelmasarja *Avaraa luontoa* ja sen nimissä esitettäviä tv-dokumentteja. On kuvaavaa, että ohjelmanhankkijana Tuominen kytkee suoraviivaisesti luontodokumentin hyvän laadun muun muassa hyvään käsikirjoitukseen.

Toisaalta luontodokumenttien käsikirjoittaminen ja kertomuksellisuus on myös kritisoitua ja keskustelua herättävää. Esimerkiksi kriitikko Pertti Avola kirjoittaa populaarissa luontodokumenttikritiikissään:

BBC on luontodokumenttien kuningastuottaja, ja kieltämättä yhtiön tuotteet, Attenboroughilla tai ilman, ovat monelle laadun huippua. Ne ovat usein niin taitavasti kuvattuja ja suunniteltuja, että on vaikea huomata, miten ovelin keinoin ne manipuloivat katsojia. Selostus, musiikki, kuva ja kerronta pelaavat yhteen, ja osasista muodostuu pienten tarinoiden kimppu – vaikka todellisia tarinoita ei olisikaan olemassa.

On vain luonnon ja vuodenaikojen kiertokulku, saalistajat ja saaliit, joita yhdistellen rakennellaan draamaa elokuvakerronnan keinoin. Ja aina parempi, jos katsoja voi mielessään jotenkin suhteuttaa tapahtumat ihmiselämän tarinoihin.

Kyse on eräänlaisesta luonnon tosi-tv:stä, joka on lähes yhtä käsikirjoitettua kuin varsinainen tosi-tv. (2020, 45)

Kriitikon puheenvuorossa luontodokumenttien käsikirjoittaminen, tarinat ja draama ovat merkki laadun rappiosta, joka vääristää luontoa. Teoreettisesti samankaltaiseen lopputulemaan on päätynyt esimerkiksi Nihls Elliot, joka semioottisella analyysillään ”paljastaa, miten dokumentit muokkaavat sitä luontoa, jota niiden väitetään esittävän.” (2008, 11.) Elliot ei suoranaisesti ota kantaa laatuun, mutta pohtii sitä, miten luontodokumenttien elokuvallisuus – mukaan lukien esimerkiksi kertomuksien rakentaminen – tuottaa ongelmallisia mielikuvia luonnosta. Claire

Molloy on puolestaan nostanut esiin, kuinka luontodokumenttien kertomukset pyritään piilottamaan esimerkiksi luonnollisuuden korostamisella. Tekijät pyrkivät vaikutelmaan siitä, että kertomus on ikään kuin löydetty luonnosta (Molloy 2013, 169–170).

Ekokriittisen elokuvatutkimuksen kontekstissa luontodokumenttien kerrontaa ja kertomuksia on pohdittu useampaan otteeseen. Hyvän lähtökohdan tarjoaa vuosituhannen vaihteessa julkaistu Derek Bousén *WildLife Films* (2000). Toisaalta vuonna 2017 julkaistu Alexa Weik von Mossnerin teos *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative* kartoittaa aihetta mm. narratologian, affektitutkimuksen, kognitiotieteen ja ekokritiikin monivalotuksella. Ajattelutapojen ero kuvastaa hyvin koko tutkimussuuntauksen teoreettista kehitystä kahden vuosikymmenen aikana.

Bousé pohtii luontodokumenttien kertomuksia kolmesta eri näkökulmasta. Yhtäältä hän kiinnittää ne faabelien eli moraalisten eläinsatujen pitkään historiaan (2000, 91–93). Ihmiselämän vaikeuksia ja siirtymäkohtia heijastelevat, kanta-aottavat eläinsadut ovat vahva kulttuurinen perinne, jonka siirtyminen villieläimistä kertoviin dokumenttielokuviin on vähintäänkin houkutteleva teoria. Toisaalta Bousé muistuttaa myös paljon viimeaikaisemmasta kehityksestä, jonka myötä dokumentaariseenkin kontekstiin tehdyt televisio-ohjelmat vastaavat usein vahvasti ylikansallisten konserniyritysten asettamiin tavoitteisiin (emt., 95). Kansainvälisen mediateollisuuden kulutustuotteina toimivat luontokertomukset ovat monin tavoin jo kovin kaukana kansanperinteen kontekstissa kerrotuista eläintarinoista.

Bousén kolmas näkökulma pohtii luontodokumenttien kertomuksia tieteen popularisoinnin välineinä. Tällaisesta hän nostaa esimerkiksi Rachel Carsonin teoksen *Silent Spring* (1962), joka on luonnonsuojeluliikkeelle äärimmäisen keskeinen ja vaikutusvaltainen kirja. Se alkaa fiktiivisellä kertomuksella ympäristötuhon koettelemasta kaupungista, joka Carsonin sanojen mukaan *olisi voinut* olla olemassa, vaikka ei sitä oikeasti ollut (2002, 3). Samaa argumenttiä on Bousén mukaan perustunut myös luontodokumenttien todenmukaisuus, esimerkiksi kohtausten lavastamista ei välttämättä ole koettu vilpilliseksi tai epäeettiseksi, jos eläimistä esitetyt biologiset faktat ovat oikein (2000, 91).

Tässä kohdin Bousén suhtautuminen kertomuksellisuuteen kääntyy vahvasti kielteiseksi: tarinankerronta voi palvella (luonnon)tieteen esittämistä, mutta sen ei tulisi liikaa määrätä tai määritellä esitettävää sisältöä. Hän viittaa luontoon lähtökohtaisesti kertomuksettomana tilana:

Oli harvoja syitä sille, miksi luontodokumenteissa ei voisi olla nousevaa tai laskevaa toimintaa, draamallisia konflikteja ja ratkaisuja, onnellisia loppuja, jopa hiukan komediaa tai tragediää. Oliko siis mitään syytä sille, ettei niissä voisi myös olla sankareita tai jopa roistoja? Oli yksi syy: mitään näistä ei ole luon-

nossa. Robkeus, sankaruus, tragedia, komedia, hyvä ja paha ja jopa kertomus itsessään voivat hyvin olla kategorioita, joiden perusteella me järjestämme luontoa, mutta me projisoimme ne siihen yhtä varmasti kuin tähtiä katsoessamme näemme jättikokoisen kauhan. (2000, 129⁴³)

Ajatus luonnosta kertomuksettomana tilana on kuitenkin vieras, jos kertomuksellisuutta tarkastellaan kognitiotieteen valaisemana, kuten Alexa Weik von Mossner tekee pohtiessaan luonto- ja ympäristöaiheisten elokuvien vaikutusta katsojiin. Pääasiassa narratologien ajatuksia seuraten von Mossner kirjoittaa kertomuksista tieteelliselle selittämislle rinnakkaisena tilan, prosessien ja muutoksen omaksumisen strategiana (2017, 7). Kertomuksellisuus auttaa kertomuksen kokijaa aistimaan ja tuntemaan omakohtaisesti.

Näkökulma on tietysti eri: Bousé kommentoi kysymystä siitä, miten luontoa pitäisi esittää, kun taas von Mossner selittää meitä inhimillisinä olentoina ja luonnon tulkitsijoina. Tarkkaan ottaen näkemykset vaikuttavatkin eroavan siinä, mitä luontodokumentit ovat. Von Mossner ei ehdota, että luonnosta löytyisi valmiita kertomuksia kerrottavaksi, eikä Bousé ainakaan suoraan kiistä, etteivätkö tarinat olisi hyvä tapa tolkullistaa luontoa. Sen sijaan Bousén kritiikki ehdottaa luontodokumenttien ymmärtämistä neutraaleina tallenteina, von Mossner paremminkin kulttuurisina teoksina tai viestinä katsojille.

Tämä ymmärrysoero syntyy mielestäni siitä, miten luontodokumenttien ymmärtään olevan suhteessa todellisuuteen. Kuten ensimmäisessä tapaustutkimuksessani toin esiin, luontodokumentteihin liitetään usein dokumentaarisuuden idea, jossa korostuu ajatus toden tallentamisesta. Dokumentaarisuus mieltyy ensisijaisesti valokuvan indeksisyyden kaltaisena suhteena fyysiseen todellisuuteen (luontoon), jonka ajattelemme olevan ihmisyydestä vapaata. Fyysinen ympäristömme kuitenkin yhtä aikaa on ja ei ole ihmisyydestä vapaata; meillä ei ole pääsyä sellaiseen luonnon tulkintaan, joka ei olisi jollain tavalla inhimillistä.

Kysymys kertomusmuodon sopivuudesta luonnon ilmiöiden kuvaamiseen dokumentaarisessa kontekstissa on siis olennainen, mutta ei tarkoita itsestään selvästi, että luontodokumentit tulisi (tai edes voisi) puhdistaa kerronnallisuudesta⁴⁴. Käytän tässä yhteydessä tietoisesti käsitettä kerronnallisuus, enkä kertomuksellisuus, sillä paikoitellen kritiikki kohdistuu myös laajemmin audiovisuaaliseen kerrontaan, ei

43 Käännös: KK

44 Ekokriittisen tutkimuskentän keskuudessa vallitsee jonkinasteinen konsensus siitä, että emotionaalisesti vaikuttavat esitykset ihmisen ja luonnon suhteesta voivat saada aikaan merkittäviä seurauksia myös fyysisessä todellisuudessa (von Mossner 2017, 9). Elokuvien keskeinen emotionaalinen vaikuttavuus syntyy niiden kerronnasta, eivätkä luontodokumentit tee tästä poikkeusta. Toiminnallisesti aivoille ei myöskään ole suurtakaan eroa sillä, onko kerronnallisuus tietoisesti rakennettua vai vähemmän tietoisien prosessien myötä syntynyttä (emt., 6–7). Se, mitä opimme elokuvasta, voi vaikuttaa arkipäiväisen maailmamme ymmärtämiseen.

vain kertomuksiin. Ongelmallisena on nähty esimerkiksi musiikin käyttäminen (Horak 2006, 468), kuvarajaus, otokset, segmentit ja montaaosit (Elliot 2008, 12) sekä kerronnan tuottama ykseys tai eheys⁴⁵ (Avola 2020, 45).

Tämän tapaustutkimuksen keskiössä ovat luontodokumenttien kerronnan ja kertomusten ehdottamat luontokäsitykset. Käytän käsitettä kerronta terminä, joka ei yksinään viittaa mihinkään lajityyppiin, tyyliin tai konventioon – elokuvissa käytetään erilaisia kerronnan keinoja ja jokaisessa elokuvassa on jonkinlaista kerrontaa. Audiovisuaalisen kerronnan teoriaan keskittyvässä kirjassaan Henry Bacon kirjoittaa elokuvatutkija David Bordwellin ajatteluun perustuen, että kerronta määrittyy ”*tarinamateriaalin valitsemiseksi, järjestämiseksi ja välittämiseksi*” (2000, 28). Tämän jälkeen hän kuitenkin lisää Bordwellin laajentavan merkitystä *sjuzhetin* ja tyylin vuorovaikutukseksi, joka ohjaa katsojan *fabulan* muodostusta (emt.). Määritelmä avaa selitettäväksi myös tarinan, *sjuzhetin* ja *fabulan* käsitteet.

Tarina selitetään sekä kertomisen aiheena olevina tapahtumina että kertomuksen kuulijan tulkintana näistä tapahtumista (Mäkelä ym. 2020, 118). Tarina siis syntyy lukijan tai katsojan mielessä sen ilmiä, kerrontaa tai kertomusta seurattaessa (Kantokorpi, Lyytikäinen ja Viikari 2009, 111; Bacon 2000, 26). Venäläisen formalismin perinteeseen kytkeytyvällä *fabulan* käsitteellä puolestaan tarkoitetaan samaa kuin tarinalla. Se tarkoittaa ”*johonkin tila-aika -jatkumoon sijoittuvaa tapahtumien ketjua, jonka katsoja rakentaa mielessään elokuvaa seurattaessaan*”, kuten Henry Bacon asian muotoilee (2000, 26).

Fabulan rinnakkaiskäsite, *sjuzhet*, puolestaan merkitsee tarinan ilmiä, eli ”*tarinan jotkut tietyt, tietyssä järjestyksessä, tietyllä tavalla ja tietyn kestoaisina katsojille esitetyt kohdat*” (Bacon 2000, 26). Bacon tarjoaa mahdollisuutta kääntää *sjuzhetin* suomenkielisellä sanalla juoni. Heti perään hän kuitenkin muistuttaa, että verrattuna esimerkiksi David Bordwellin tapaan käyttää *sjuzhetin* käsitettä juoni jää merkitykseltään rajoittuneeksi (emt.). Ensinnäkin katsojan on *sjuzhetin* lisäksi pääteltävä tapahtumia, jotta voisi mielessään luoda yhtenäisen *fabulan*. Toiseksi Bacon selittää esimerkkien avulla tilanteen, jossa tarinan eteneminen keskeytyy temaattisesti motivoitulla jaksolla. Tällainen jakso ei suoranaisesti liity *fabulaan*, mutta rakentaa *bordwellilaisittain* ymmärrettynä *sjuzhetia* (Bacon 2000, 26).

Näin ollen Bordwellin näkemys kerronnasta (*sjuzhetin* ja tyylin vuorovaikutus, joka ohjaa katsojan *fabulan* muodostusta) tarkoittaa sitä, että elokuvan tarinan kertominen tietyllä tavalla ja tietyssä järjestyksessä kytkeytyy valittuun tyyliin, ja näistä yhdessä piiritty katsojalle se tarina, jonka varaanokuva perustuu.

Kertomuksen käsitteen kohdalla nojaan kirjallisuustieteilijöiden määritelmään, jossa olennaista on kertomisen kohdistuminen rajattuun tapahtumaan tai tapahtumasarjaan (Hosiaisuus 2003, 414). Viittaan vain tähän määritelmään siksi, että audiovisuaalisen kerronnan teorian viitekehyksessä kertomuksen käsitettä ei proble-

45 Ykseyden käsitteestä kirjoittaa tarkemmin esimerkiksi Henry Bacon (2000, 23).

matisoida aivan samalla tavalla kuin kirjallisuustieteessä tai narratologiassa (ks. esim. Bacon 2000, 27)⁴⁶.

Syvennyn siis tarkastelussani luontodokumentin audiovisuaaliseen kerrontaan ja sen muokkaamaan luontoon. Kyse on yhtäältä kerronnan mahdollisesti muodostamasta kertomuksesta ja toisaalta siitä, miten kerrontaa on rakennettu (ks. Bacon 2000, 18–19, 28, 45). Kaikissa aineistoni luontodokumenteissa kerronta muodostaa kertomuksen tai kertomuksia, mutta en kohdista katsettani näihin kertomuksiin sellaisenaan, vaan tarkastelen niitä ennemminkin audiovisuaalisen kerronnan tuottamina kokonaisuuksina. Tällainen tutkimuskohde auttaa paitsi ymmärtämään näiden valintojen merkitystä aiheena olevan luonnon kannalta, myös avaamaan näkökulmia siihen, minkälaisia mahdollisuuksia valinnat voivat tarjota.

Kerrontaa tarkastellessani hyödynnän David Bordwellin jäsennyttä, jossa hän erottelee kolme erilaista tapaa lähestyä elokuvan kerrontaa (1988, xi). Ensinnäkin kerronnan voi ymmärtää representaationa ja nojata argumentaatiossaan tarinamailmaan todellisuuden kuvauksena. Toiseksi kerrontaa voi tarkastella rakenteena, joka näyttäytyy formalistisen perinteen näkökulmasta kulttuurisesti toistuvina tarinan muotoina, käänteinä ja hahmoina. Kolmantena vaihtoehtona on ymmärtää kerronta prosessina. Näin määriteltynä kerronta tarkoittaa tarinamateriaalin valitsemista, järjestämistä ja välittämistä siten, että katsojalle syntyisi tietyissä kohdissa tiettyjä vaikutelmia. Lähinnä tämän tapaustutkimuksen näkökulmaa on näistä tarkastelutavoista kolmas, eli kerronnan ymmärtäminen liikkeessä olevana prosessina ja tuota liikettä tai tietyn ajatuksen mukaan etenevää muutosta rakentavina valintoina. Tutkimusotteeni siirtyy siis ensimmäisen tapaustutkimuksen representaatioajattelusta eteenpäin, kohti toisenlaista tapaa hahmottaa aineistoni suhdetta luonnon käsitteeseen.

Rajatakseni moniulotteista ja laajasti teoretisoitua luonnon käsitettä olen kohdistanut tarkasteluni toimintaan ja toimijuuteen, eli käsitteisiin, jotka ovat myös kerronnan kannalta keskeisiä. Luontodokumenttien sisällöllinen painotus ohjaa kohti ei-inhimillisiä eliöitä ja olevaisuutta. Näin ollen tämän tapaustutkimuksen tutkimuskysymykseni on, millaista ei-inhimillistä toimijuutta aineistoni luontodokumenttien kerronta tuottaa.

Menetelmällisesti olen jälleen hyödyntänyt jälkikäteen käsikirjoittamista. Työsteässäni aineistoksi valittua luontodokumenttia sanalliseen muotoon ja käsikir-

46 Tutkimukseni kytkeytyy audiovisuaalisen kerronnan teoriaan, mutta hyödyntää teoreettisesti erityisesti kirjallisuustieteilijöiden käymää ekokriittistä, uusmaterialistista ja posthumanististakin keskustelua. Näin ollen se paikantuu kerronnan ja kertomuksellisuuden käsitteiden kohdalla hivenen hankalaan ristituuleen. Vaikka ko. käsitteiden tarkemmat määrittelyt nojaavat osittain yhteiseen perinteeseen, niiden nykyiset käytötavat ja painoarvot eroavat jonkin verran. Pysin tässä yhteydessä määrittelemään nämä käsitteet sellaisella tasolla ja tarkkuudella, joka mahdollistaa niiden systemaattisen käyttämisen tämän tutkimuksen sisällä ja joka on tarvittaessa suhteutettavissa kumpaankin perinteeseen, lukijan omasta taustasta riippuen.

joitukseksi, olen ensin havainnoinut valintoja: mitä kerronnassa näkyy ja kuuluu, kuinka kuvamaailma ja äänimaailma ovat suhteessa toisiinsa, ja minkälainen rytmi kerronnan eri osatekijöissä on. Tällaisten valintojen joukosta olen tulkinut merkityksellisen kokonaisuuden – kertomuksen, tai mikäli sellaista ei ole muodostunut, vähintäänkin kerronnan kuljetuksen. Kertomuksesta olen eritellyt käsikirjoitukseen myös sen keskeiseksi muodostuvat eliöt sekä näiden eliöiden merkitykselliseksi ymmärtämäni toiminnan.

Jälkikäteen käsikirjoittaminen on toiminut työvaiheena, jonka avulla on ollut mahdollista lähteä hahmottamaan kerronnan suhdetta luontodokumentissa muodostuvaan ei-inhimilliseen toimijuuteen. Havainnot, joiden perusteella olen sanallistanut kerrontaa ja siitä mahdollisesti rakentuvaa kertomusta, sisältävät tulkintoja siitä, miten niitä on audiovisuaalisin keinoin rakennettu. Tältä pohjalta tehdyssä kerronnan analyysissäni voi nähdä sekä dramaturgisen että narratiivisen ulottuvuuden.

Tällainen tarkastelutapa ymmärtää ohjelman tekemisen työnä, jossa audiovisuaalista materiaalia työstetään sen katsomista palkitsevaan muotoon. Luontodokumentti ymmärretään siten teoksena, joka syntyy audiovisuaalisen kerronnan ammattilaisten aktiivisen uudelleen järjestämisen ja työstämisen tuloksena. Luontodokumentin muoto ja sisältö ovat sidoksissa paitsi niihin ulkoisiin odotuksiin, joihin sen tekijät ovat pyrkineet vastaamaan, myös teoksen sisäiseen jännitteeseen, jota nämä tekijät ovat pyrkineet virittämään⁴⁷.

Ei-inhimillinen toimijuus

Toimijuus merkitsee kykyä saada aikaan muutoksia, toisin sanoen vaikuttaa ympäristöönsä. Se miellettiin pitkään yksilön intentionaalisena toimijuutena ja nimenomaan ihmistietoisuuteen kuuluvana ilmiönä, mutta 1990-luvulta herännyt keskustelu sekä humanistisilla että yhteiskuntatieteellisillä aloilla on kuitenkin kyseenalaistanut tätä näkemystä (Iovino ja Oppermann 2012, 75). Kriitikki on kohdistunut erityisesti käsitteeseen kytkettyyn intentionaalisuuden vaateeseen ja yksilön mahdollisuuteen hallita ympäristönsä muutoksia. Ympäristökriisin syvällisyys ja moninaisuus on paljastanut toimijuuden käsitteen ongelmallisuutta. Ajatus ihmisestä, joka pystyisi täydellisesti hallitsemaan toimiensa seurauksia ympäristössään, on rapistunut samaan aikaan, kun ekologisten kokonaisuuksien rihmaisuus, huokoisuus ja moniulotteisuus on avautunut entisestään (esim. Iovino ja Oppermann 2014, 1–3).

⁴⁷ En viittaa tekijän käsitteellä tässä yhteydessä teoreettiseen keskusteluun tekijyydestä (ks. esim. Bacon 2000, 213, 218), vaan kiinnitän käsitteen yleisesti ja arkikielisesti luontodokumenttia työstäneisiin ammatinharjoittajiin, esimerkiksi käsikirjoittajaan, tuottajaan, ohjaajaan, kuvaajaan, leikkaajaan tai äänisuunnittelijaan.

Niin kutsutun materiaalisen käänteen myötä toimijuus ymmärretään voimana, joka kykenee aikaansaamaan vaikutuksia muissa toimijoissa (esim. Raipola 2018, 38). Tämä tarkoittaa myös toiminnan liikkeelle laittavan subjektin merkityksen muutosta: sen sijaan että ymmärtäisimme tapahtumaketjun yksittäisen toimijan tarkoitukselliseksi seuraukseksi, tilanne näyttäytyykin lukuisten elinvoimaisten toimijoiden verkostona (Bennett 2020, 9–11; 26–29). Toimijuutta siis selitetään merkittävästi laveampana ja vähemmän hallittavana käsitteenä. Pysyvien kategorioiden sijaan luonto käsitteellistyy vaikutussuhteiltaan säteilevänä muutostilana, jossa toimijuus ymmärretään olennaisesti aiempaa avoimemmin.

Ei-inhimillisen toimijuuden teoria ei koske vain älykkäiksi ymmärrettyjä eläimiä, vaan toimijuutta voidaan ymmärtää olevan esimerkiksi madoissa, kasveissa, mikro-beissa, maaperässä tai tulivuoren purkauksissa, sillä myös nämä kykenevät saamaan aikaan vaikutuksia muissa toimijoissa (Raipola 2015, 28). Jatkuvasti muuttuvalla vaikutuskentällä myös sattuman ja yllätysten rooli on keskeinen – materiaan toimijuus ei ole inhimillisesti intentionaalista, mutta se on aktiivista ja dynaamista.

Toimijuuden uudelleen ymmärtämisen keskeisiä teoretisointeja ovat olleet esimerkiksi tieteenfilosofiaan ja tieteen sosiologiaan juontuva, Bruno Latourin ja Michael Callonin toimijaverkkoteoria sekä Karen Baradin feministisen tieteenfilosofian keskusteluun kytkeytyvä toimijuusrealismi. Molemmat rakentavat uusmaterialistista ajattelua omalla tavallaan, oman viitekehyksensä tarpeisiin vastaten: Latour sosiaalisia rakenteita selittäen ja Barad keskittyen tiedon tuottamisen ja tieteen tekemisen käytäntöihin.

Toimijaverkkoteorialla tarkoitetaan lähestymistapaa, jossa ei-inhimillisen todellisuuden ymmärretään koostuvan aktiivisista toimijoista, aktanteista (Latour 2005, 46–50; 54–58). Latour kirjoittaa aktantin olevan termi, *”joka voi viitata sekä inhimilliseen että ei-inhimilliseen. Se on mikä tahansa entiteetti, joka muuntaa toista entiteettiä”* (2004, 237⁴⁸). Toimijuus on aina yhteistoimijuutta, se merkitsee osallisuutta verkostoihin, eikä suhdeverkkojen ulkopuolella ole mitään. Näin ollen myöskään tutkija ei tarkastele tutkimuskohdettaan ulkopuolisena, vaan on sitä määrittävä osa.

Karen Baradin toimijuusrealismi ponnistaa puolestaan atomistista maailmankuvaa uudistaneen fyysikko ja filosofi Niels Bohrin (1885–1962) tutkimuksista (Barad 2008, 131–133). Näiden tutkimusten tuottamassa ontologiassa keskeistä oli siirtyä objekteista ja entiteeteistä maailman perusyksikköinä niiden välisiin suhteisiin ja ilmiöihin näissä suhteissa. Bohrin tutkimukset selittivät kvanttifysiikan kautta, ettei kappaleilla ole ennalta määrättyjä ominaisuuksia eikä ehdottomia rajoja, vaan nämä muotoutuvat vasta suhteissa muihin (emt., 131).

Toimijuusrealismissaan Barad korostaa, että materiaan kytkeytyvä voima ei ole ainoastaan sosiaalista tai todellisuuden jäsentyminen ainoastaan kielellistä. Hän jatkaa Judith Butlerin performatiivisuuden teoriaa ja Michel Foucaultin valtajärjestelmien

48 Käännös: KK.

teoriaa laajentamalla toimijoiden joukkoa ei-inhimilliseen maailmaan. Tällä tavoin hän tarkastelee sitä, miten materia saa merkityksensä materiaalis–diskursiivisissa käytännöissä (2008, 136–140). Toimijuusrealismi kantaa sisällään myös siirtymän pois päin representaatioajattelusta, mihin palaan tarkemmin kolmannessa tapaustutkimuksessani (otsikolla *Kohhti posthumanistista luontodokumenttia*).

Ekokritiikin viitekehyksessä ei-inhimillisen toimijuuden käsite nousi keskeiseksi osana materian ja materiaalisuuden laajempaa tutkimuksellista uudelleen ymmärtämistä 2010-luvulla. Materiaalisen ekokritiikin nimeä kantavan suuntauksen ytimessä on ajatus materiasta jatkuvana vuorovaikutusprosessina, jossa koostuvat ja hajoavat entiteetit vaikuttavat toisiinsa lukemattomin eri tavoin (Iovino ja Opperman 2014, 5, 7). Lisäksi materiaaliseen ekokritiikkiin kytkeytyy ajatus materian tarinallisuudesta, *storied matter*, kuten Serenella Iovino ja Serpil Opperman ovat ilmiötä käsitteellistäneet. He tarkoittavat tällä ajatusta siitä, että materia itsessään olisi sisäsyntyisesti luovaa ja tarinoita kertovaa, mikä tekisi siitä ominaisuuksiltaan narratiivisesti performatiivista (emt.).

Ajatus materian tarinallisuudesta on herättänyt kritiikkiä, esimerkiksi Juha Raipola on kyseenalaistanut kuvauksen materiasta oman tarinansa kertojana (2015, 31). Yhteisesti hyväksyttyä on kuitenkin ajatus luovaa toimijuutta sisältävästä materiasta, eli ajatus siitä, että materia tuottaa materiaalia kertomuksille. Materiaalisen ekokritiikin tutkimusintresseissä ei-inhimillisen toimijuus on kuitenkin vain yksi – vaikka keskeinen – teema muiden rinnalla, joten hyödynnän tässä tutkimuksessa materiaaliseen ekokritiikkiin kytkeytyvää teoreettista keskustelua melko rajallisesti. Lisäksi sovellan ei-inhimillisen toimijuuden teoretisointia vain sellaisin osin, joissa se keskustelee audiovisuaalisen kerronnan teorian kanssa.

Luontodokumenttien audiovisuaalisen kerronnan kannalta olennaista on ymmärtää toimijuus ainakin kahdella tavalla toisin. Ensinnäkin se ei ole vain valittujen yksilöiden toimintaa ympäristössään, vaan monimuotoisia ja moni-ikäisiä toimijaverkostoja tai sommitelmia, joiden vaikutukset ovat paremminkin säteileviä kuin lineaarisia (Bennett 2020, 51–53, 61–63). Toiseksi toimijuus nähdään aiempaa monimuotoisemman joukon ominaisuutena, toisin sanoen myös erilaisina ei-inhimillisinä toimijuuksina. Näin ollen ei-inhimillisen toimijuuden teoretisointi ei tässä tapaustutkimuksessa heijastu vain kertomuksen päähenkilön motiiviin, vaan myös siihen minkälainen olento tai ilmiö voi olla päähenkilö ja minkälaisen toimijuuden ympärille kerrontaa voidaan rakentaa⁴⁹.

49 Materiaalisen ekokritiikin viitekehyksessä toimijuus ymmärretään myös erillisistä elementeistä irti päästään, vaikutuskenttänä, jolle ominaista on jatkuva muutostila. Tämä tarkoittaa myös sitä, ettei materiaa enää pyritä jakamaan pysyviin kategorioihin (ks. esim. Raipola 2015, 28). Tätä teoretisointia vastaa-vaa ajatusta en ole valitusta aineistosta hahmottanut, enkä siksi ole sitä myöskään hyödyntänyt.

Kolmenlaisia eliöitä kerronnan keskiössä

Tämän tapaustutkimuksen aineisto muodostuu kolmesta *Avaran luonnon* esittämstä luontodokumentista, jotka eroavat olennaisesti nimenomaan kerronnan suhteen. Kaikissa kolmessa on kertomus tai kertomuksia, mutta sekä seurattavat eliöt että niiden ei-inhimillinen toimijuus on audiovisuaalisen teoksen tuotannossa mielletty ja rakennettu kerrontaan eri tavoin. Aineiston ensisijaisena valintaperusteena ovat kuitenkin olleet kerronnan keskeiset hahmot: ensimmäisessä luontodokumentissa eläinyksilöt, toisessa eläinryhmät ja kolmannessa epämääräinen kasvien joukko⁵⁰.

Pikkuotusten maailmat, osa 2/3 *Metsien kätköissä* (2014) on sama kuin ensimmäisessä tapaustutkimuksessani. Se on luontodokumentti kahdesta metsästä – ja kahdesta pikkuotuksesta – eri puolilla maapalloa. Käytän analyysissäni ja johtopäätöksissä tästä luontodokumentista lyhennettyä nimitystä *Pikkuotusten maailmat* tekstin luettavuutta helpottaakseni.

Suuri kiertokulku, osa 2/6 *Suuri metsä* (2009) pyrkii kuvaamaan laaja-alaista ekosysteemiä kertomuksen keskiöön rakentuvien eläinjoukkojen kautta. Käytän vastedes tästä luontodokumentista lyhennettyä nimitystä *Suuri kiertokulku*. Luontodokumentti seuraa kahden erilaisen eläinjoukon matkaa kohti toisiaan noin yhden vuodenkierron ajan. Kertomus muodostuu yhtäältä valtavien lohivarvien vaelluksesta ja toisaalta karhujen matkasta talvipesiltä kohti ravintorikkaampia alueita.

Elävä planeetta, osa 9/10 *Kasvit* (2009) on luontodokumentti, jonka kerronnan keskiössä on joukko kasveja. *Elävä planeetta* on kokoelma kuvauksia hämmästyttävistä kasveista eri puolelta maapalloa. Kasveista on rakennettu kuvausnopeutta säätelemällä liikkuvia, pyrkimyksellisiä ja toimivia hahmoja. Näistä hahmoista kerrottavat tarinat on pyritty rinnastamaan eläinkertomuksiin: kasvit kilpailevat ravinnosta siinä missä eläimetkin, niidenkin täytyy lisääntyä ja puolustautua vihollisia vastaan. Käytän tekstissäni tästä luontodokumentista lyhennettyä nimeä *Elävä planeetta*.

Koska pyrkimykseni on ollut etsiä kytköksiä ei-inhimillisen toimijuuden teorioiden ja kerronnan välille, olen erityisesti tarkastellut kerronnasta toimijuutta. Ensiksi olen siis hahmottanut sellaisen ei-inhimillisen toimijan tai toimijoukon, jonka ympärille sisällöllisen kaaren tai kuljetuksen voi ymmärtää muodostuvan. Tämän jälkeen olen pyrkinyt ymmärtämään toimijuuden luonnetta, mitä sillä tavoitellaan tai mihin se pyrkii, ja minkä ymmärretään olevan tämän pyrkimyksen syynä. Kolmantena kohtana olen etsinyt tätä ei-inhimillistä toimijuutta vastustavaa elementtiä, tahoja tai voimaa.

50 Muita olennaisia rajauksia ovat esimerkiksi *Avaran luonnon* konteksti, esittämismvuosi ja tutkimuskirjallisuudessa tunnistetut klassisen luontodokumentin piirteet. Näitä aineistorajauksia avaan tarkemmin luvussa *Aineistona Avara luonto*.

Kahden eläinyksilön kasvukertomus

Pikkuotusten maailmat on siis luontodokumentti, jossa seurataan yhtäältä pohjoisessa tammimetsässä toimivaa maaoravaa ja toisaalta trooppisen sademetsän tupaijaa. Siinä missä maaorava pyrkii keräämään itselleen talvivaraston, tupaijalla on nopean aineenvaihduntansa vuoksi alituinen tarve ravinnolle. *Pikkuotusten maailmat* pyrkii vaikutelmaan, jossa tupaija ja maaorava ovat lajityypillisiä esimerkkejä metsien pikkueläimistä.

Luontodokumentti alkaa kohtaauksella, jossa laskeudutaan metsän ruohonjuuritasonalle ja kertojaääni selvittää siirtymää sanallistamalla pienten eläinten näkökulmaa: *"Pieni puro on kuin valtava hyökyaalto. Petoeläimet ovat jättiläisiä."* Viimeinen repliikki ennen yksilötarinoiniin siirtymistä on kuin varmistus siitä, että katsoja ymmärtää seuraavansa pikkuotusten maailmalle yleispäteviä esimerkkejä: *"Tällaista on elämä trooppisissa viidakoissa ja pohjoisen metsissä."* Samaan yleistykseen palataan aivan ohjelman lopussa: *"Vain harva metsien pikkueläimistä selviytyy elämänsä ensimmäisistä kuukausista. Ne, jotka selviytyvät, ovat oppineet tärkeitä taitoja, jotka helpottavat jatkossa niiden elämää [...]"*

Maaoravasta rakennetaan kertomuksen alussa mielikuva ahkerana ja tunnollisena pikkueläimenä. Se esitellään kohtauksessa, jonka aikana se kuljettaa tammenterhoja poskipusseissaan varastoonsa. Kertojaääni toteaa: *"Kun terho on pikaisesti tarkastettu, se pussitetaan. [...] Ensimmäisen syksyn saaliiksi tulos on hyvä. Uurastus menee kuitenkin hukkaan, ellei kätköä peitä hyvin."* Terhon tehokas tarkastaminen herättää ajatuksen tunnollisuudesta, uurastus kertoo ahkeruudesta. Maaoravan kertomuksen päähenkilöeläin onkin tavallista maaoravaa rehellisempi – ja mikä pahinta, kertomuksen edetessä se menettää keräämänsä terhot vanhemmalle ja viekkaammalle lajitoverilleen. Kertojaääni paljastaa, että *"Maaoravat käyvät usein varkaissa."*

Myös tupaija päähenkilöeläimenä herättää ajatuksen yksilötarinasta, sillä tupaijalla ei näy eikä mainita olevan lajitovereita koko sademetsässä. Tämän sademetsän yksinäisen asukin kerrotaan olevan hyvin erikoinen eläin, vieläpä varsin sympaattisella tavalla. Paitsi että se on nisäkäs, jolla on kokoonsa nähden erittäin suuret aivot, tupaija on synnynnäinen akrobaatti, joka elää korkealla latvustossa, eikä *"juuri erehdy askelissaan"*. Lisäksi sillä on erittäin kiivas aineenvaihdunta, ja siksi se on aina nälkäinen.

Pikkuotusten maailmat ikään kuin leikkii päähenkilön metaforisuudella. Yhtäältä sen esittämät kertomukset kiinnittyvät dokumentaarisuuden ideaan, ja seuraamme tälle lajille tyyppillistä yksilöä. Toisaalta kertomuksen edetessä alkaa käydä ilmi, ettei kaikkia päähenkilöeläinten ominaisuuksia suinkaan ole yleistettävissä lajityypilliseksi.

Nuori maaorava ja nuori tupaija esitetään älyllisesti pyrkimyksellisinä päähenkilöeläiminä, joilla on hyvin selkeä tahtotila. Molemmat pyrkivät löytämään ravintoa kekseliäästi, aina uusin tavoin. Vaikka tavoite on näennäisen yksinkertainen ja

helposti saavutettavissa – tupaijan tapauksessa sen luontaisen akrobatian avulla puusta laseutamalla ja maaoravan tapauksessa sen ahkeruuden ansiosta – tehtävä vaikeutuu, ja päähenkilöeläinten pyrkimysten tielle muodostuu kasvavia esteitä. Ensin oranki ja partasika syövät tupaijan kotipuun ympäristön hedelmät, sitten sitä alkaa seurata vaarallinen verkkopyton. Maaoravan ahkerasti keräämät terhot varastetaan, ja sekin joutuu lähtemään syvemmälle metsään ja altistamaan itsensä uusille vaaroille.

Maaoravan ja tupaijan toimijuuteen rakentuu vahva viesti yksilöllisestä nokkeluudesta, molemmat päähenkilöeläimet ovat ikään kuin oman onnensa seppiä. Maaorava selviää, mikäli se onnistuu keräämään ahkeruutta ja ennen kokemattomia taisteluja vaativan talvivarastonsa ajoissa. Tupaijan kertomuksen kaaressa korostuu akrobatiaominaisuuden vieminen äärimmilleen. Kertomus virittyy jännitteeseen ja epävarmuuteen siitä, onnistuuko tämä nuori eläin kehittymään lajilleen ominaisessa erityistaidossa huippuunsa. Mikäli ei, sen kohtalona on tulla syödyksi sademetsän lajirunsaudessa.

EXT. SADEMETSÄ - YÖ

Liu'utaan pitkin pimeää metsää. Nähdään välähtävä valo, jossa on ensin tupaijan kasvot, sitten käärmeen pää, silmät ja suomet erottuvat. Käärme lipoo kieltään, kiipeää lähikuvassa, tupaija kyyhöttää oksalla. Toinen käärme näkyy nousevan vastaan.

Tupaija etenee korkealla oksalla alhaalta katsottuna. Lähikuva tupaijan silmästä. Pian tupaija ja käärme ovat samassa kuvassa.

MIESKERTOJA (V.O.)

Sademetsässä nuori tupaija on jo nälän näännyttämä. Sitä jahtaa vaarallinen peto.

Pikkueläin joutuu pakenemaan yhä korkeammalle puuhun.

Vastassa on toinenkin käärme.

Tupaija on ansassa. On vain yksi mahdollinen pakoreitti. Mutta turvaan päästäkseen tupaijan on loikattava pidemmälle kuin koskaan aikaisemmin.

Kuva 16. Katkelma Pikkuotusten maailmojen jälkikäsitalkioituksesta. Selvitäkseen hengissä tupaijan on ylitettävä itsensä.

Pikkuotusten maailmojen molemmilla pikkuotuksilla on selkeä vastustaja. Nuoren maaoravan pyrkimyksiä saada ensimmäinen talvivarasto kerätyksi vastustaa eniten vanhempi, kokenempi ja viekkaampi maaorava. Varastamalla nuoren maaoravan suurella työllä kerätyt terhot se pakottaa nuoren maaoravan alttiiksi amerikanhuuhkajalle ja muille vaaroille. Tunnolliseksi ja ahkeraksi mielletyn eläimen kertomuksen haasteeksi muodostuukin siis varkaus, jonka tekee vanhempi ja viekkaampi lajitoveri. Pahinta on, että päähenkilöeläin ei aluksi edes huomaa tullessa huijatuksi – vasta

kun metsän suuriin eläimiin kuuluva hirvi on käynyt syömässä vatsansa täyteen, karu totuus paljastuu. Kertomuksen huipentuma, viimeinen taistelu, käydään nuoren ja vanhemman maaoravan välillä.

Toinen maaorava katselee nuoren maaoravan tekemistä, ja käy varastamassa terhoja onkalossa. Musiikki virittää seikkailuelokuvan tunnelmaa, taustalla kuuluu lintujen viserrys.

Maaoravan askeleet rahisevat hiljaisuutta korostaen, kun eläin liikkuu lähikuvassa.

MIESKERTOJA (V.O.)

Nuorta maaoravaa tarkkailee vanhempi ja viekkaampi yksilö. Maaoravat käyvät usein varkaissa. Miksi nähdä itse vaivaa, kun voi vohkia toisten keräämän ravinnon?

Vanhempi maaorava pussittaa terhoja poskiinsa nuoren maaoravan varastolla. Se tulee ulos kolosta ja pinkaisee metsän siimekseen.

MIESKERTOJA (V.O.)

Varas sääntää takaisin koloonsa täydentämään omia varastojaan. Nuori maaorava ei huomaa varkautta, vaan jatkaa rauhassa viimeisten terhojen keräilyä.

Kuva 17. Katkelma Pikkuotusten maailmojen jälkikäsitalkuista. Maaoravan on talvesta selviytyäkseen voitettava viekas kilpakumppani.

Näiden konfliktien kautta rakennettu viesti on, että aikuistuaan nuoren maaoravan on opittava pitämään puoliaan. Vastaava ilmiö on havaittavissa nuoren tupaijan kohdalla. Sen keskeisimmäksi vastustajaksi rakentuu vaarallinen verkkopyton, vaikka tupaijan havittelemasta ravinnosta kilpailevat muutkin eläimet ja kasvi nimeltä tötterölehti huijaa tupaijaa pahentaen sen ongelmaa. Mutta verkkopyton vaanii tupaijaa itseään ja kertomuksen huipentuma, kliimaksi, kilpistyy kahden verkkopytonin kohtaamiseen. *Pikkuotusten maailmojen* kliimaksissa tupaijan yhteen hyppyyn kiteytyvä pakeneminen verkkopytoneiden uhkaavilta hampailta saa aikaan koko metsän muuttumisen turvallisiksi ja ravintorikkaiksi.

Molempien pikkuotusten kertomukset etenevät näiden konfliktien kuljettamina selkeän kausaalisisena. Otukset tekevät ravinnonhankinnan yrityksen toisensa perään, tilanne käy kerta kerralta vaikeammaksi: maaoravan tammimetsässä talven tulo etenee armotta, tupaijan nälkä kasvaa ja sen voimat vähenevät. Toisaalta molemmat pikkueläimet oppivat yhä rohkeammiksi ja yhä taitavammiksi. Yhdessä näistä kahdesta kasvutarinasta rakentuu luonto, jossa neuvokkaat pikkueläimet selviävät aikuisuuteen huikeiden seikkailujen kautta.

Dramaattinen hiljaisuus. Eläimet katsovat ristikuviissa toisiaan, nähdään lähikuvissa hidastettuna hampaiden kiristelyä, kuin nyrkkiin puristuvia kynsiä.

MIESKERTOJA (V.O.)

Nuori maaorava päättää jäädä tappelemaan.

Seuraa hurja taistelukohtaus hidastettuna, lähikuvia maaoravien hyökkäyksistä ja sotaisaa musiikkia.

Kun toinen maaorava pakenee, musiikki vaihtuu lempeään.

Nuori maaorava loikkii hidastettuna turvallisen oloisen metsän pohjalla.

MIESKERTOJA (V.O.)

Nuori maaorava voitti kamppailun.

Nyt se voi hakea varastetut terhonsa takaisin, sillä aikaa kun häviäjä nuolee nöyränä haavojaan.

Kuva 18. Katkelma Pikkuotusten maailmojen jälkikirjoituksesta. Maaoravan kertomus huipentuu taisteluun viekkään ja vanhemman lajitoverin kanssa.

Vaikka kertojäänen sanavalinnat korostavat lajityypillisyyttä ja esimerkinomaisuutta pikkueläimyydestä, tupaijan ja maaoravan kertomukset tiivistyvät kahden nuoren eläinyksilön kasvutarinoiksi. Kertomuksen ja asiapuheen väliltä paljastuu ristiriita, joka ei syystä tai toisesta häiritse luontodokumentin uskottavuutta. Luontodokumentin eläin päättyy kuin vaivihkaa metaforaksi ihmiselle. Kiinnostavaa on myös kokonaiskuva, joka luonnosta välittyy. Nerokkaiden pikkueläinten oppimat uudet taidot ja rohkeus metsässä, joka muuttuu päähenkilöeläinten yksittäisten tekojen ja taistojen myötä yltäkylläiseksi ja turvalliseksi, ehdottaa pohjimmiltaan luontoa, jota yksilöt voivat teoillaan hallita. Kun ravinnonsaannin ja yltäkylläisyyden vastustajaksi esitetään yksittäiset pahat eläimet, päähenkilöeläimen kohtaloa seurattaessa ei tarvitse miettiä luonnonvarojen riittävyyttä tai edes luonnonlakeja osana omaa kohtaloaan, sillä älykkyys pelastaa keskiöön nousevan yksilön sen omalta ruumiillisuudeltaan.

Perheen ja parven matkakertomus

Suuri Kiertokulku ei ole eläinten yksilötarina, vaan kertoo kahdesta eläinten muodostamasta ryhmästä. Yhtäältä luontodokumentti seuraa lohien vaellusta Tyyneltä valtamereltä kohti sisämaata ja jokien yläjuoksua, joihin ne pyrkivät kutemaan. Toisaalta lohien vaellusta seurataan vuorotellen karhujen matkan kanssa, joka alkaa vuorilta karhujen herättyä nälkäisinä talvipesistään ja jatkuu kohti rannikkojokien runsaita lohisaaliita.

Nämä seurattavat eläinryhmät ovat kuitenkin hyvin erilaisia, sillä karhuja on ”perhe” ja lohia miljoonittain. Kertojääni korostaa lohien määrää puhumalla mil-

joonista lohista, mutta myös visuaalisesti kalaparvien kokoluokka on valtava. Lohien yhdenmukainen ulkonäkö, motivaatio ja toiminta puoltaa niiden tulkitsemista yhtenäiseksi päähenkilöryhmäksi.

MIESKERTOJA (V.O.) (CONT'D)

Pennut eivät syö vielä kiinteää ravintoa, mutta ne ovat kasvaneet jo huomattavasti.

Imettäminen on emolle vaativaa, sillä se ei ole itse syönyt mitään kuuteen kuukauteen. Pennut tarvitsevat pian muutakin ravintoa kuin maitoa, ja sitä etsiessään karhuperhe voi kohdata vaaroja.

Aikuiset urokset saattavat tappaa pentuja. Parittelukausi on aluillaan ja urokset etsivät naaraita.

Kuva 19. Katkelma Suuren kiertokulun jälkikäsitkirjoituksesta. Karhujen joukosta kerrotaan karhuperheenä.

Karhujen kohdalla korostuu yksittäisten eläinten arvokkuus. Kertomus alkaa riipaisevalla kuvauksella siitä, kuinka talven aikana syntyneet poikaset laskeutuvat kömpelösti vuorenrinteitä. Kertoja taustoittaa, että vain puolet näistä pennuista selviää ensimmäisestä elinvuodestaan, ja virittää näin jännityksen karhunpentujen eloonjäämisestä. Luontodokumentti seuraa yleisesti karhujen kevään etenemistä, mutta usein syntyy vaikutelma tietyn, nimeämättömän karhuperheen elämästä. Kertoja myös käyttää sanoja, kuten 'pennut' ja 'karhuperhe' kuvailemalla tapahtumia ja niiden merkitystä. Kun luontodokumentti tulee loppuunsa, todetaan että "[...] *pennut ovat selvinneet ensimmäisestä vaikeasta elinvuodestaan.*" On siis oletettavaa, että seuraamme luontodokumentin alussa esiteltyä, vuorelta laskeutunutta karhuemoa poikasineen, ja juuri nämä poikaset ovat lohien ansiosta selviytyneet.

Kertomuksen keskeisiksi toimijoiksi muodostuvat siis yhtäältä persoonattomien lohien loputon ja tarkkaan määrittelemätön joukko ja toisaalta yksilökeskeisempi karhujen joukko, jossa yhdenkin yksilön menetyksellä on merkitystä. Lohet ovat ominaisuuksiltaan ensisijaisesti ihmeellisiä ja erikoisia. Niissä on paljon salaperäistä ja tunnistamatonta, myös mysteeriksi jääviä ominaisuuksia. Kerrotaan esimerkiksi, että "[...] *miljoonat lohet palaavat kutemaan jokiin, joissa ne kerran itsekin kuoriutuivat mätimunista. On vielä paljon arvoitus, miten lohet onnistuvat löytämään tiensä takaisin synnyinjokiinsa*", tai että "*Ne pystyvät erottamaan pisaran synnyinjokensa vettä kahdeksasta miljoonasta litrasta merivettä.*"

Lohet esitetään myös erittäin vahvoina ja taitavina olentoina. Kertoja kuvailee niiden taituruutta konkreettisella vertauskuvalla: "*Lohen hyppy vastaa ihmisen mittakaavassa loikkaa nelikerroksisen rakennuksen korkeudelle.*" Kalat esitetään

pontevana ja täysikasvuksena vaeltajien joukkona, jossa ei esiinny epäröintiä tai keskenkasvuisuuteen viittaavia ominaisuuksia. Karhujen kohdalla niitä on lukuisia, ja ne ovat erittäin keskeinen piirre kerronnassa: saamme seurata pienten pentujen laskeutumista vuorilta, nuorten karhujen epäonnisia kalastusyrityksiä ja lopulta karhuperheen selviytymistä.

Vaikka karhu pyrkii monin keinoin pelastamaan poikasensa kuolemalta, lohett piirtyvät kuoleman edessä täysin pelottomina. Olento, joka vaeltaa tuhansia kilometrejä synnyinjokeensa häkellyttävällä sinnikkyydellä siitä huolimatta, että ”*Tuhannesta kuoriutuneesta kalanpoikasesta vain neljä palaa aikanaan kutemaan synnyinjokeensa*”, piirtyy ensisijaisesti oudoksi. Kalan tahtotila tuntuu olevan niin murtumaton, että lujuuudessaan se liikuttaa, mutta samalla se on omituista ja vierautta korostavaa.

Karhun käpälä ja kuono näkyvät läheltä, vaientuvan musiikin tilalle tulee tyrskyävän veden kohina. Kala hyppää hidastettuna ja kaihoisa musiikki alkaa uudelleen. Kertoja lausuu sanan 'kuolema' kohtalokkaasti.

MIESKERTOJA (V.O.)

Lohet ovat synnynnäisiä koskien ja putousten ylittäjiä.

Niiden päämääränä on pääsy kutemaan joen yläjuoksulle. Ne pyrkivät tekemään saman matkan kuin niiden vanhemmat kerran aiemmin, eikä niitä pysäytä muu kuin – kuolema.

Ne yrittävät päästä samoille alueille, kuin missä ovat itse kuoriutuneet. Toisilla matkaa on vain muutamia kilometrejä.

Pisimmillään lohien tiedetään nousseen jopa 3000km matkan.

Kuva 20. Katkelma Suuren kiertokulun jälkikäsitteistä. Kalojen tahtotila piirtyy vahvaksi, mutta lujuuudessaan myös omituiseksi.

Karhujen osalta sanallistetaan paljon inhimillisiä, tunnistettavia ominaisuuksia, kuten näläntunne, kömpelyys, kokemattomuus tai ärtyminen ja poikasten suojeleminen. Nuoret karhut ovat kokemattomia ja harjoittelevat huvittavasti ja sydäntä riipaisevan raskaasti epäonnistuen. Lohista korostetaan, että ne ovat synnynnäisiä koskien ja putousten ylittäjiä. Siinä missä lohia ohjaavat ensisijaisesti vaistot, karhut toimivat myös älynsä varassa. Näin ollen karhut oppivat ja kehittyvät elämässään, lohett suorittavat ruumiiseensa asetetun luonnollisen tehtävän. Karhut myös yrittävät uudestaan epäonnistuessaan, mutta yksittäinen lohi tulee epäonnistuessaan vain syödyksi, jolloin on toisen lohien vuoro ottaa kärkepaikka. Vaikka lohien matka rakentuu tahdonalaiseksi, niiden kohtalo esitetään vääjäämättömänä, kun taas karhujen kohtalo on niiden itsensä säätelemä.

Lopputuloksena on kaksi erilaista eläinten joukkoa, joiden kohdalla kerronta tuottaa hyvin erilaisia vaikutelmia. Karhut ovat meidän kaltaisiamme, samaistuttavia ja yksilöinä merkittäviä, ymmärrettäviä ja vaaratilanteissa meidän laillamme reagoivia. Lohet puolestaan korostuvat hämmästyttävänä, salaperäisinä ja kylmän kollektiivisesti toimivina massoina, joissa aina uusi yksilö korvaa menehtyneen. Lohien kertomuksessa vallitsee ensisijaisesti ihmetyksen nostattama tunnelataus, eikä yksittäisen lohien syödyksi tulemiseen pysähtyä. Niiden vähäeleisellä kuolemalla perustellaan koko alueen käsittämätön vehreys, kun nopeutetusti mätänevät kalanraadot luovuttavat merestä peräisin olevat ravinteet maaperään. Karhujen kuolemaa tai ruumiiden mätänemistä ei ole nostettu kerrontaan, vaikka silläkin lieenee vaikutuksensa.

Toisaalta *Suuri Kiertokulku* rakentaa myös pieniä mahdollisuuksia samaistua lohien joukosta häilähtäviin yksilöihin. Kertoja käyttää lohista tunnistettavaan yksilöllisyyteen viittaavia ilmaisuja, kuten ”*Ne pyrkivät tekemään saman matkan kuin niiden vanhemmat kerran aiemmin*”, tai ”*Ne yrittävät päästä samoille alueille kuin missä ovat itse kuoriutuneet*.” Tämä yksilöllisyyden paradoksaalisuus toistuu luontodokumentin lopussa, kun kertoja toteaa, että ”[...] *seuraavan lohisukupolven kehittyminen on taas turvattu*.” Jälkikasvun mahdollisuuksien turvaaminen herättää mielikuvan aktiivisista ja intentionaalisista lohista, jotka ovat vanhempina turvanneet poikastensa mahdollisuudet kasvaa ravintorikkaassa ympäristössä.

Kokonaisuus on kiehtovalla tavalla ristiriitainen: yhtäältä viesti mekanistisesti ymmärretystä valtavasta lohien ryhmästä on vahva, mutta toisaalta sitä murretaan antamalla pieniä vihjeitä siitä, että lohissa saattaa sittenkin olla yksilöllisyyttä. *Suuren kiertokulun* kerronta ei siis suoraan sanallista näkemystä eläinyksilöiden merkitykseen, mutta siitä muodostuu vahva kannanotto: karhuyksilöllä on merkitystä, kalayksilöllä ei niinkään. Tästä huolimatta kalojen erikoisesta joukosta pilkahtaa jotain tunnistettavaa, yksilöllistä ja jopa inhimillistä. Väitettä ei ohjata punnitsemaan älyllisesti sanomalla sitä ääneen, vaan asianlaita ilmenee kerronnan muodostamien vihjeiden kautta.

Jos *Pikkuotusten maailmoissa* seurattavien eläinten tahtotila syntyy ratkaistavasta ongelmasta, *Suuressa kiertokulussa* eläinjoukoilla on paremminkin tarve muutokselle kertomuksen alkutilasta kohti sen lopputilaa. Voi siis sanoa, että niillä on tavoite ja konkreettinen määränpää. Yhdistelmä rakentaa kaksi yhteen kietoutuvaa matkakertomusta.

Karhuperheen tavoite on selkeä: karhuilla on kasvava nälkä, ja ravintoa saadakseen niiden on oltava sitkeitä ja opittava uusia taitoja. Lohien tavoitteeksi esitetään selviytyminen tuhansien kilometrien vaelluksesta ja matkasta jokien vastavirtaan, jotta ne voisivat palata kutemaan synnyinjokiinsa. Lohet eivät vaikuta kehittyvän älyllisesti tai ilmaisevan tahtotilaansa liittyvää tuntemista millään tavalla. Ne jäävät olentoina niin vieraiksi, että niiden toimijuuden luonteeseen ei pääse käsiksi. Oletus on, että kalat uivat vaistojaan kuljettamina eteenpäin. Kertoja ei sanallista kalojen tahtoa, mutta ei myöskään erityisesti korosta toiminnan vaistonvaraisuutta.

Kalojen toiminnassa on eleetön määrätietoisuuden vaikutelma, ne eivät epäröi, harhaile, eksy tai odottele turhaan. Mutta sen sijaan, että vaikutelma rakentaisi ajatusta vaistonvaraisesta, koneenkaltaisena eteenpäin pyrkivästä eläinmassasta, jokin vie mielikuvaa kohti määrätietoisia, vahvoja ja seikkailunhaluisia lohia. Ensinnäkin aktiiviset verbit lohien toiminnan kuvaajana rakentavat mielikuvaa tahtovasta joukosta: lohet ”*palaavat sisäisen kompassinsa ohjaamina*”, ”*saapuvat viimein Tyynenmeren rannikolle*”, ”*selviytyvät pitkästä vaelluksesta*”, ”*osaavat hyödyntää virran voimaa*” ja ”*tekevät matalia tunnusteluhyppyjä*”. Sen lisäksi lohien liikkeen kuvaamisen ihaileva sävy, niiden ihmeellisten taitojen korostaminen tai runollinen ’synnyinjoki’ sana kuljettavat ajatusta kohti yksilöä, jonka syntymä on ollut arvokas.

On epäselvää, minkälainen motiivi tai tahtotila luontodokumentin lohille rakentuu. Yhtäältä vaikutelma pelkän vaiston ajamista eläimistä on vahva, toisaalta kerrota vihjaa myös älylliseen mahdollisuuteen. Vaikuttaa myös siltä, että edellisessä luvussa luontodokumentteihin liitetty autenttisuuden ja tallentavan dokumentaarisuuden konventio ei ulotu kertomusta kannatteleviin ja kuljettaviin olettamuksiin (kuten vaikkapa kalojen tahtotila). *Suuri kiertokulku* ei suoraan sanallista kantaansa kalojen älyllisyyteen, tunteellisuuteen tai toimijuuden laatuun, vaikka kertomuksen kautta siitä tekeekin ehdotuksia. Sanallistettuna asiatietona tämänkaltainen kysymys olisi luontodokumentille hankala, mutta kerronnan tasolla se voi ottaa siihen kantaa ilman, että uskottavuus kärsii.

Suuren kiertokulun eläinryhmät aloittavat matkansa eräänlaisista planetaarisista ääripisteistä: karhut lähtevät liikkeelle korkealta vuoristosta ja lohet taas kaukaa Tyynen valtameren syvyyksistä. Kertomuksen edetessä lohet ja karhut kohtaavat rannikolla ja jatkavat yhteistä matkaansa kohti jokien yläjuoksua. Vastaavalla tavalla *Suuren kiertokulun* kertomuksessa kontrastoituvat ravinnon määrä ja nälkä. Lohet aloittavat matkansa kylläisinä ja oletettavasti hyvin ravittuina, mutta heti ensimmäisessä käännekohdassa ne lakkaavat syömästä ja niiden on jaksettava loppumatka vain hupenevan vararavinnon voimalla. Lopussa ne ovat täysin uupuneita ja matkansa riuduttamina helppoa saalista karhuille. Karhujen talvehtimisympäristössä vuorilla maata peittää lumi, ja syötävää ei näyttäisi olevan lainkaan. Laskeutuminen alangolle mahdollistaa heinien ja sarojen syömisen, rannikolla voi myös löytää siimajalkaisia. Loppumatkan aikana lohisaalis kasvaa yksittäisestä onnistumisesta valtavaan yltäkylläisyyteen.

Parhailla kutupaikoilla joessa, on
kilometrin matkalla tuhansittain
lohia. Karhut voivat herkutella
lohilla kahden kuukauden ajan, ja
kerätä elintärkeää vararavintoa,
tulevaa talviunta varten.

Karhunpentu on kalastuspuuhissa. Saa kalan kiinni ja laukkaa
se suussaan. Isompi karhu laukkaa vedessä, syö kalaa
hidastettuna keskellä vettä.

MIESKERTOJA (V.O.) (CONT'D)

Lohia on niin paljon, että kokematon
pentukin saa niitä napattua. Pentu
sai kyttyrälohen, joka on alueen
lohilajeista pienikokoisin. Pentu
saa hyvää harjoitusta taidoista,
jotka ovat sille myöhemmin vielä
hyvään tarpeeseen.

Kuva 21. Katkelma Suuren kiertokulun jälkikäsitkirjoituksesta. Karhujen lohisaalis on lopulta yltäkylläinen.

Toisen eläinryhmän henkiinjäämisen edellytykseksi näyttääkin muodostuvan toisen eläinryhmän pyrkimyksiä vastustava ilmiö. Karhujen on onnistuttava pyydystämään lohia, jotta ne eivät kuolisi nälkään. Lohien on loikittava taiturimaisesti ja sinnikkäästi vastavirtaan, välttyttävä tulemasta syödyksi, jotta ne pääsisivät lisääntymään. Kertomusten etenemistä vastustava tai jarruttava elementti ei siis muodostu yksittäisestä eläimestä, vaan kokonaisesta ilmiöstä, joka tiivistyy kontrastien kautta näkyväksi.

Ravinnon niukkuus esitetään lohikauden huippuaikaa lukuun ottamatta karhujen elämään olennaisesti kuuluvana elementtinä. Samoin lohien syödyksi tuleminen rakentuu kertomuksessa vääjäämättömäksi ja luonnolliseksi. Yhteistä näille vastavoimille onkin ajatus luonnon vääjäämättömistä laeista, joita vastaan yksilön ei juuri kannata pyristellä. Luonnon lait ja oma osansa niiden puitteissa on vain hyväksyttävä.

Lopputuloksena on vahva vaikutelma luonnosta löydetystä ehjästä kertomuksesta. Erityisen palkitsevaa *Suuren kiertokulun* kertomuksessa on kuitenkin, että lähtökohtaisesta ristiriitaisuudesta huolimatta molempien päähenkilöryhmien tavoite täyttyy. Rakenne tuottaa oivalluksen täydelliseksi ja hienopiirteiseksi hioutuneesta kiertokulusta. Päähenkilöryhmillä on erilaiset, vääjäämättömät osansa, joita vastaan ne eivät taistele. Pahuutta tai sattumaa ei ole, vaan kaikki tapahtumat ovat merkityksellisiä jommallekummalle päähenkilöjoukoista. Vahva sulkeuma tuottaa tunteen valmiista, huippuunsa kehittyneestä ja älyllisen toiminnan ylittävästä luonnollisuudesta. Myös selkeä kausaliteetti ja lineaarinen kerronta rakentavat mielikuvaa hyvin hallitusta luonnosta.

Mutta toisin kuin *Pikkuotusten maailmoissa*, hallinta ei *Suuressa kiertokulussa* niinkään ole yksilöiden toimijuuden varassa. Sen sijaan kokonaisuus lepää älyn ja inhimillisyyden ylittävien luonnonlakien varassa. *Suuri kiertokulku* ei sellaisenaan

sanallista tai ota kantaa siihen, miten tämänkaltaisen kiertokulku on syntynyt, mutta käsitys luonnosta rakentuu kertomuksen kautta virheiltä ja sattumanvaraisuudelta suojatuksi ja inhimillisyyden ulkopuoliseksi entiteetiksi. Yhdistelmänä huippuunsa hiotut luonnonlait ja luonnosta löytyvä ehjä, ihmeellinen kertomus ehdottavat luontoa, joka on kuin suuren käden suunnittelema.

Episodikertomus kasveista

Elävä planeetta on kokoelma yksittäisten, pääosin ankarissa olosuhteissa kasvavien kasvien lyhyitä kuvauksia. Tämän luontodokumentin 18:sta kohtauksesta 15 kertoo jonkin näkökulman yksittäisestä kasvista. Kasvit eivät vaikuta kantavan metaforisuutta, vaan ne ovat vain yksittäisiä kasveja lajinsa edustajina. Kasvit eivät myöskään muodosta yhdenmukaista tahtovaa joukkoa, vaan niistä syntyy vaikutelma sattumanvaraisesti valituista, eri tavoin ankarissa olosuhteissa pärjäävistä kasveista. Luontodokumentti on kokoelma lyhyitä episodeja kasvien maailmasta.

Lähtökohtaisesti kasvit vaikuttaisivat muodostavan lineaarisesti etenevälle kertomukselle haasteen, sillä niissä tapahtuvat muutokset ovat inhimillisestä näkökulmasta hyvin hitaita. Lisäksi minkäänlaisia tunteita herättävän motivaation rakentaminen on iso haaste kasvin kaltaiselle organismille, jolla ei ole kehoa, kasvoja tai muutakaan samaistuttavuutta olemuksessaan.

Elävässä Planeetassa kasveista kuitenkin rakennetaan audiovisuaalisen kerronnan avulla vaikutelma aktiivisista toimijoista. Kaikki episodikertomukset perustuvat ajatukseen, että kasvillakin voi olla päämäärä, motivaatio tai tahtotila. Kertojaääni myös sanallistaa tämän selkeästi: ”Kasvit kilpailevat ravinnosta siinä missä eläimetkin. Niidenkin täytyy lisääntyä ja puolustautua vihollisia vastaan. Kasvitkin pyrkivät harhauttamaan vastustajiaan – ja joissakin tapauksissa ne jopa saalistavat.”

Elävän planeetan esittämille kasveille esitetään selkeät motivaatiot sekä kertojaäänien että kuvallisen ilmaisun kautta. Kasvit tarvitsevat valoa (villiviini, kissankynsikäynnös ja kärsimyskukka), vettä (päällyskasvit), ravintoa (kihokki ja karpäsloukku), pölytystä (*Richea scoparia*, silkkiyrtti, helikonia) tai siementen levitystä (*Brunsvigia*, *Alsomitra macrocarpa* ja saguarokaktus). Lisäksi Sokotran traakkipuut, aavikkoruusu, mangrovepuut, lehtipuut sekä vihnemänty pyrkivät kertomuksissa selviytymään kuivuudesta, suolavedestä tai ylipäänsä elollisesta ankaruudesta pitkäikäiseksi yksilöksi. Kun kasvien motivaatio on tehty selväksi, niiden toimijuus rakentuu selkeästi havaittavaksi ja helposti ymmärrettäväksi.

EXT. METSÄ - PÄIVÄ

Liidellään hetken verran korkealla, sumuisan metsämaiseman yllä. Sitten siirrytään lähikuvaan lehdistä. Palataan laajempaan kuvaan korkeuksissa, sitten nähdään yksittäisiä päällyskasveja, joilla on vahvat ja paljaat juuret näkyvillä. Vesi noruu juuria myöten, nopeutettu kuva paljastaa juurien kasvun ja lehtien mätänemisen niiden päälle.

MIESKERTOJA (V.O.)

Toiset kasvit ovat kehittäneet hyvin erilaisen selviytymisstrategian. Päällyskasvit kasvavat korkealla puiden yläoksilla ja saavat aina riittävästi valoa. 50metrin korkeudessa elämisellä on myös haittapuolensa.

Useimmat kasvit imevät juurillaan vettä ja ravinteita suoraan maasta. Päällyskasveille tämä on mahdotonta, sillä niiden juuret ovat korkealla puiden latvustossa. Kasvit ovat kuitenkin onnistuneet ratkaisemaan ongelman. Niiden paljaat juuret imevät vettä erittäin tehokkaasti.

Kuva 22. Katkelma Elävän planeetan jälkikäsitalkinjoituksesta. Kasvien ongelman sanallistaminen tuottaa mielikuvan niiden motivaatiosta.

Elävän Planeetan kuvakerronta on lähes poikkeuksetta nopeutettua. Kertoja perustelee visuaalisen realismin näkyvää murtamista ja kuvan nopeuttamista kasvien maailmaan siirtymisellä: *"Ihminen ei yleensä huomaa kasvien maailmassa käytävää taistelua, sillä niiden maailmassa asiat tapahtuvat hyvin hitaasti. Mutta jos nopeutamme aikaa, voimme tarkastella asioita kasvien näkökulmasta."* Kun kuvissa esiintyvät vain kasvit, tiivistetty nopeus rakentuu normaaliksi, ja kasvi muuttuu visuaalisesti aktiiviseksi, meidänkaltaiseksi, toimivaksi olennoksi. Paikoittain nopeutettuun kuvaan on lisätty reaaliaikainen tehosteäni, esimerkiksi henkäys tai huokaisu. Audiovisuaalisella kerronnalla luodaan siis vaikutelma siitä, miltä kasvien toimijuus näyttäisi muunnettuna ihmisen kokemaan aikakäsitykseen.

Esittämällä motivaatio ja muokkaamalla ajallista vaikutelmaa kasveista muodostuu aktiivisia, pyrkimyksellisiä ja jopa jonkinlaisen mielen omaavia hahmoja. Myös kertomukset rakentuvat vahvasti kasvien toiminnan ja toimijuuden varaan, mitä kertojaäänä korostaa toistuvasti. Lauseet kuten *"Kasvit ovat omaksuneet valtavan määrän erilaisia selviytymisstrategioita"*, *"Kasvit ovat kuitenkin onnistuneet ratkaisemaan ongelman"*, *"Kihokit odottavat lammikoista nousevia valtavia hyttysparvia"*, *"Tiettyyn aikaan vuodesta karpäsloukun täytyy antaa osan hyönteisistä elää"*, *"[...] auringonkukka turvautuu pölytyksessä hyönteisten apuun tai 'Silkkiyrtti joutui maksamaan kovan hinnan, mutta sai kuin saikin monarkkiperhoset pölyttämään kukkansa"*, viittaavat kaikki tavoitteellisiin ja toimintakykyisiin olentoihin.

Kun vaikutelma aktiivisista toimijoista yhdistyy voimakkaisiin tunnetiloihin, kasvien kertomuksista rakentuu myös jonkinlaisia luonteenkuvauksia. Näin tarkastel-

tuna kasvit piirtyvät määrätietoisiksi, vahvoiksi, vanhoiksi, viisaiksi ja voimakkaiksi, jopa julmiksi tai ainakin kylmäveriksi olennoiksi. Esimerkiksi kihokin saalistusta kuvaavassa kohtauksessa hyttynen jää kiinni kihokin tuntokarvoihin, ja kasvi alkaa puristaa hyttystä kuoliaaksi. Äänissä on kummallisia ja pelottavia elementtejä, kertoja selostaa kohtausta: *"Kihokit odottavat lammikoista nousevia valtavia hyttysparvia. Kihokin tuntokarvat vangitsevat hyttyset kuin kärpäspaperi. Rimpuilu vain pahentaa tilannetta. Jokainen kosketus tiukentaa kasvin otetta. Tuntokarvat kiertyvät saaliin ympärille ja pian pisarat peittävät sen kokonaan. Lopulta hyönteinen tukehtuu tahmeaan nesteeseen."*

EXT. VUORISTOMAISEMA - AAMU

Karun vuoristoinen maisema, jossa kuva leijuu hiljalleen eteenpäin. Kuva lähestyy arvokkaasti leijuen ja alaviistosta traakkipuuta, joka kasvaa kuva-alan täyttäväksi hahmoksi. Sitten näemme niitä lisää, ne törröttävät yksinäisinä jyrkillä paikoilla.

Paksu aamu-usva pehmentää maiseman utuisaksi ja persikan väriseksi. Lähikuvassa vesipisara valuu vihreää kortta pitkin. Vesipisaroita on muillakin lehdillä. Kamera liikkuu aivan lähellä traakkipuuta, valuen kohti sen runkoa ja juuria. Näemme kuinka yksi pisara irtoaa ja lasähtää rutikuivaan maahan. Toinenkin pisara, ja kolmas.

MIESKERTOJA (V.O.)

Kasvit pystyvät selviytymään hyvinkin karuissa ja ankarissa oloissa.

Intian valtameressä sijaitsevan Sokotran saaren kuivakausi on erityisen julma. Sokotran traakkipuu on kuitenkin onnistunut sopeutumaan näihin vaativiin oloihin.

Kuva 23. Katkelma Elävän planeetan jälkikäsitalkirjoituksesta. Julmaan kuivakauteen sopeutunut Sokotran traakkipuu piiryy sitkeänä selviytyjänä.

Elävän Planeetan kerronta ei pyri rakentamaan samaistumisen tunnetta, vaan nojaa ihmeellisyyden, erikoisuuden ja toiseuden korostamiseen. Uuden ominaisuuden paljastuminen minikertomus kerrallaan kuitenkin syventää kasvien kollektiivista päähenkilöolentojen joukkoa. Tästä toiseudessa sijaitsevasta olentojen joukosta, eli kasveista, voi oppia ja oivaltaa episodi kerrallaan yhä enemmän.

Elävän planeetan kasvien pyrkimysten vastavoimiksi piirtyvät ankarat olosuhteet ja kova kilpailu sekä muiden kasvien että eläinten kanssa. Koska kertomukset ovat hyvin lyhyitä, myös ristiriidat ovat kertaluontoisia – kertoja taustoittaa kasvin motiivin ja esteen tämän saavuttamiselle. Tämän jälkeen näemme kasvin muodostaman ratkaisun ongelmaan. Olen purkanut konkreettisia esimerkkejä kerronnasta alla olevaan taulukkoon.

Taulukko 1. Esimerkkejä Elävän planeetan episodikertomusten rakenteista.

Motivaatio	Este	Ratkaisu
Valon tarve	Kilpailu <i>"Jos puunvesat eivät saa tarpeeksi valoa, ne menehtyvät."</i>	Kiipeämistaito jopa 50 m:n korkeuteen. <i>"[...] kasvien ei kuitenkaan tarvitse tyytyä kohtaloonsa."</i>
Veden saanti	Kasvupaikka on latvustossa, eivätkä juuret yllä maahan.	Paljaat juuret imevät vettä ilmasta. <i>"Kasvit ovat kuitenkin onnistuneet ratkaisemaan ongelman."</i>
Ravinteiden tarve	Huonolaatuinen maaperä, vähän typpeä.	Hyönteisten saalistaminen <i>"Toinen lihansyöjäkasvi on omaksunut suoraviivaisemman saalistustavan."</i>
Pölytyksen tarve	Pölyttäjät myös vahingoittavat kasvia <i>"Perhoset etsivät silkkiyrtejä, mutta ne eivät aio pölyttää niiden kukkia."</i>	Kasvi tappaa osan pölyttäjistä maitiaisnesteellä ja selviytyy pienemmistä tuhoista onnistuen samalla pölytyksessä. <i>"Silkkiyrtti joutui maksamaan pölytyksestään kovan hinnan, mutta se sai kuin saikin monarkkiperhoset pölyttämään kukkansa."</i>
Siementen levityksen tarve	Kasvin liikkumattomuus	Kukinnot kuivuvat pyöriviksi kulkuvälineiksi ja vierivät tuulen mukana sirotellen siemeniä pitkin tasankoa. <i>"[...] Brunsvigia on löytänyt ongelmaan mielenkiintoisen ratkaisun."</i>
Veden tarve	Äärimmäinen kuivuus <i>"[...] Sokotran saaren kuivakausi on erityisen julma."</i>	Kasvi pystyy ohjaamaan lehdilleen tiivistyvän aamu-usvan rungolleen ja juurilleen saakka. <i>"Sokotran traakkipuu on kuitenkin onnistunut sopeutumaan näihin vaativiin oloihin."</i>
Selviytyminen	Suolavesi <i>"Puun ei pitäisi pystyä selviytymään tästä koettelemuksesta."</i>	Puunjuurissa on huokosia sisältäviä pullistumia, jotka pystyvät imemään happea ja vettä.

Kasvin motivaation tai tavoitteen vastustus ei siis synny muista toimijoista, vaan olosuhteista. On kuiva aavikko, suolainen mangrove tai muuten elämälle epäsuotuisia sääoloja, maaperä tai habitaatti. Osassa kertomuksia ei käy ilmi minkäänlaista vastusta, mutta kilpailu elintilasta kulkee ikään kuin yleisesti vallitsevana ilmiönä ja riittää perustelemaan kasvin kehittämän strategian tarpeellisuuden. Kokonaisuudessaan kasvien luonto näyttäytyy ankarana ja niukkana entiteettinä, jossa lajejaan edustavat elävät organismit ovat löytäneet mahdollisuuden kukoistaa mitä kummallisimmissa olosuhteissa. Ajatus etuoikeutetuista valioyksilöistä, jotka voittavat tielleen tulevat esteet oppimalla ja kehittymällä, tekemällä lujasti töitä ja olemalla urheita, ei enää sovi tähän maailmaan. Sattumanvaraisuus on astunut näyttämölle, niin evoluution myötä kehittyvien ominaisuuksien kuin menestyvien yksilöidenkin osalta.

EXT. SUO - PÄIVÄ

Suomaisema. Leijuva lähikuva kihokista, joka nopeutettuna availee tuntokarvojaan. Hyttynen kuoriutuu esiin vedestä, jää pian kiinni kihokin tuntokarvoihin. Kihokki alkaa puristaa hyttystä kuoliaaksi. Äänissä on kummallisia ja pelottavia elementtejä, musiikkia ei ole, mutta melodisia elementtejä.

MIESKERTOJA (V.O.)

Tämän vetisen suoalueen maaperä on huonolaatuinen, sillä siinä on hyvin vähän typpeä. Nämä erikoiset kasvit ovat kuitenkin sopeutuneet tilanteeseen. Niiden lehdistä on tuntokarvoja, joiden päässä on aamukasteelta näyttäviä pisaroita. Kasvit ovat kihokkeja ja näiden pisaroiden avulla ne saalistavat hyönteisiä.

Kuva 24. Katkelma Elävän planeetan jälkikäsitalkinjoituksesta. Vetisen suoalueen maaperä on huonolaatuinen ja siksi kasveille haastava kasvualusta.

Elävän planeetan luonnossa ei ole moraalialia tai opettavalialia tarinoita, mutta kylläkin olosuhteisiin sopeutuneita ja kehittyneitä kasviyksilöitä. Kun tuhansien vuosien evoluutio puristetaan muutamien minuuttien mittaisiin kohtauksiin mahduttiviksi tahtotiloiksi ja ratkaisuviksi, alkaa näyttää siltä kuin kasvialla olisi ongelma ja kognitiivinen kyky ratkaista se. Myös kasvien ikää korostetaan, ikään kuin luotaisiin mielikuva vanhuksista, joiden kehitys on tapahtunut hamassa nuoruudessa.

EXT. METSÄ - PÄIVÄ/ ILTA

Vihreän metsämaiseman yllä, leijutaan eteenpäin arvokkaasti. Aurinko siilautuu latvuston läpi, kuva valuu yksityiskohtien ohi. Palataan pieniin hetkiin jo nähdyistä tilanteista, perhoseen, lintuun (varislintu joka syö oransseja marjoja), lepakkoon, kolibriin, kärpäseen.

Ajetaan taaksepäin samaa metsämaisemaa, pysähdytään pikkuhiljaa ja kuva tummenee.

MIESKERTOJA (V.O.)

Kasvit ovat eläneet maalla kauemmin kuin eläimet. Ja niiden evoluutio on kestänyt jo lähes puoli miljardia vuotta. Sinä aikana kasvit ovat ehtineet kehittyä moneen eri suuntaan ja levitä maailman joka kolkkaan.

Kuva 25. Katkelma Elävän planeetan jälkikäsitalkinjoituksesta. Kasvien kerrotaan esiintyneen maa-alueilla kauemmin kuin eläinten.

Kerronnan muokkaama toimijuus

Aineiston kertomusten keskiössä olevilla eläimillä, eläinjoukoilla ja eliöillä on tul-kittavissa kolmea erityyppistä toimijuutta. Pikkuotusten tahtotila muodostuu pyr-kimykselliseksi ja älylliseksi. Lohien toimijuus esitetään jonkinlaisena kollektiivisen vaiston ja yksilöllisen pyrkimyksellisyyden välitulana. Kasvien toimijuuden synnyttävä voima jää hämmäntäväksi, epäselväksi ja vieraaksi energian lajiksi.

Lisäksi aineiston kolmen luontodokumentin toimintaa vastustavat tahot tai voimat rakentuvat kolmella eri tavalla: *Pikkuotusten maailmojen* kertomusten vastustajina ovat antagonisteiksi rakennetut yksittäiset eläimet, *Suuren kiertoku-lun* vastavoimana toimivat muuttumattomina ja kyseenalaistamattomina esitetyt luonnon lait, *Elävän planeetan* vastukseksi muodostuvat kasvien olosuhteet ja sattuma.

Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin keskeisiksi muodostuvia eliöitä, niiden tahtotilaa tai pyrkimyksellisyyttä ja sitä vastustavaa tahoa tai voimaa. Kiinnitän ha-vaintojani materiaallisen ekokritiikin keskusteluun ei-inhimillisestä toimijuudesta. Tällä tavoin piirrän siis esiin aineiston luontodokumenttien kertomusten ja niitä rakentavan kerronnan suhdetta siihen, miten ymmärrämme esitetyssä luonnossa vaikuttavan toimijuuden.

Pikkuotusten maailmojen pikkueläimet, maaorava ja tupaija, muistuttavat aristo-teelisiin periaatteisiin pohjaavan Hollywood-elokuvan päähenkilöitä (esim. Bacon 2000, 98–99, Thompson 1999, 10–15). Antropomorfismi paikantuu siihen, miten maaorava ja tupaija asettuvat yksilöinä kertomuksen keskiöön, voittavat eteen tule-vat haasteet yksitellen ja nokkeluudellaan saavat metsän muuttumaan turvalliseksi ja ravintorikkaaksi. Älyllinen intentio, jolla päähenkilö lähtee esittelyn jälkeen koh-

taamaan ongelmansa vastaa kanonisiksi muodostunutta elokuvakäsikirjoittamisen kaavaa (ks. esim. Field 1994, 10–12, 73)⁵¹.

Sekä maaorava että tupaija ovat ulkonäöltään karismaattisia ja pörröisiä. Lisäksi niiden ominaisuudet ovat hyveellisiä: maaorava on ahkera ja rehellinen, tupaija älykäs, motorisesti taitava ja nisäkäs. Esimerkiksi amerikkalainen elokuvakäsikirjoittamisen konsultti Robert McKee kirjoittaa, että päähenkilön sympaattisuus saa meidät haluamaan olla hänen seurassaan, mutta varsinainen samaistuminen syntyy empatiasta, syvällisemmästä ymmärtämisestä, joka herättää ajatuksen jaetusta olevaisuudesta (1999, 141). *Pikkuotusten maailmojen* päähenkilöeläinten sympaattisuus avaa vahvan mahdollisuuden kaltaisuuden kokemiseen, ja niiden hyveelliset ominaisuudet mahdollisuuden jopa samaistumiseen.

Pikkuotusten maailmojen päähenkilöeläinten metaforisuus vastaa käsikirjoitusoppaiden mukaisia konventioita myös häilyvän lajityypillisyyden osalta. Robert McKee kirjoittaa henkilöhahmoista ihmisluonteen metaforina (1999, 375⁵²): ”*Samaistumme henkilöhahmoihin niin kuin ne olisivat todellisia, mutta oikeastaan ne ovat todellisuutta ylevämpiä. Heidän piirteensä on suunniteltu tarkoiksi ja tunnistettaviksi, kun taas lajitoverimme ovat yleensä vaikeita ymmärtää, usein jopa arvoituksellisia.*” On siis konventioiden mukaista, että elokuvan päähenkilöt häilyvät yksilöllisen persoonan ja tunnistettavan stereotypian välimaastossa.

Pikkuotusten maailmojen tupaijalla ei näy yhtäkään lajitoveria koko luontodokumentin aikana, ja maaorava paljastuu kertomuksen myötä ominaisuuksiltaan aivan erityiseksi yksilöksi. Tästä huolimatta kertoja korostaa niiden olevan lajityypillisiä esimerkkejä pikkuotuksista ja käyttää niistä läpi luontodokumentin geneerisiä lajiniimiä nuori maaorava ja tupaija. Kerronta siis rakentuu yksilötarinoiden varaan, mutta samaan aikaan sanallistetaan luontodokumentin esittävän tyyppillisiä esimerkkejä Borneon sademetsien ja Pohjois-Amerikan tammimetsien pienistä eläimistä.

Hollywood-kerronnan konventioiden mukaisessa kerronnassa hyvän vastustajan tulisi tarjota päähenkilölle mahdollisuus kehittyä myös henkisesti, ja konfliktin on tärkeää olla kuvattavissa konkreettisesti. Esimerkiksi Anders Vacklin ja Janne Rosenthal kirjoittavat: ”*Vastustaja tuottaa tarinaan fyysisen ja visuaalisen ongelman, joka pakottaa päähenkilön käsittelemään emotionaalisia ongelmiaan, jotta hän voi ratkaista myöhemmin tuon konkreettisen ongelman.*” (2015, 58.) Näin *Pikkuotusten maailmojen* antagonisteiksi rakennetut eläimet myös tekevät. Kertomuksen loppuhuipennuksessa vanhempi ja vieikkaampi maaorava pakottaa nuoren maaoravan pitämään puolensa fyysisen kamppailun kautta, ja verkkopytonit pakottavat tupaijan ennalta kokemattoman rohkeaan hyppyyn.

51 Luvussa *Teoreettinen näkökulma käsikirjoittamiseen* kirjoitan näistä niin kutsutuista uusaristoteellisista ohjeista, joista on muodostunut vallitseva käsikirjoittamisen koodisto. Esimerkiksi Marjo-Riitta Koivumäki on tunnistanut ilmiön käsikirjoittamisen oppaasta toiseen toistuvana (2016, 43–44).

52 Käännös KK

Näin *Pikkuotusten maailmoihin* kietoutuu kerronnasta syntyvä väite – luontodokumentin maailmankuva rakentaa yksilön toimijuutta ja urheiden tai uutterien tekojen myötä muodostuvaa sankaruutta. Samalla se viestii, että muu luonto alistuu tärkeimmäksi subjektiksi muodostuvan yksilön toimintaan ja luonnossa vallitsee selkeä kausaliteetti. Yksilön vapaaseen, intentionaaliseen tahtoon perustuva toiminta ja siitä seuraavaan lineaariseen kausaliteettiin nojaava kertomus näyttävät luonnon entiteettinä, josta yksilöistä neuvokkaimmat, rohkeimmat ja uutterimmat voivat ammentaa ravintoa tai muita resursseja. Käsityksen jossain arkipäiväisen elinympäristömme ulkopuolella sijaitsevasta luonnosta, josta voimme ammentaa resursseja toimintamme vaikutusketjuja halliten, voi nähdä olevan ainakin sukua edellisessä luvussa pohtimalleni koskemattoman, villin luonnon idealle.

Tällaisen kerronnallisuuden rakentama ymmärrys todellisuudesta on vahvasa ristiriidassa materiaallisen ekokritiikin viitekehyksessä esitetyn toimijuuden ymmärryksen kanssa (ks. esim. Oppermann 2014, 21, 28–32). Ihmisen toiminta luonnonvarojen käytön suhteen säteilee niin monin tavoin, ettei meillä ole lopulta oikein mahdollisuutta hahmottaa ja seurata noista vaikutuspoluista kuin näkyvimpiä ja keskeisimpiä. Voimme tarkastella monimuotoisuuden vähenemisen vaikutusta elinympäristöihin tai eliölajeihin, mutta vaikutusketjut haaraautuvat helposti varsin moninaisiksi. Kausaalisuutta yksinkertaistamalla ja sattuman roolia vähentämällä kertomukset tarjoavat kokijalleen mahdollisuuden kognitiiviseen hallinnantunteeeseen (Raipola 2019, 270). Siksi luontodokumentin kertomus on palkitseva, mutta kertomuksen mukanaan kuljettama viesti on arveluttava.

Myös *Suuressa kiertokulussa* on paljon Hollywood-elokuvien kerrontaan viittaavia piirteitä: kerronta etenee konfliktien kautta ja lineaarisen kausaliteetin vallitessa, ja kertomuksen päättää luonnon tasapainotila, jossa kaikella esitetyllä on paikkansa ja merkityksensä. Toimijuuden luonteessa on kuitenkin eroavaisuutta. Jos pikkuotusten kasvukertomuksen sankareita ajaa lähes älylliseksi tulkittavissa oleva pyrkimys, lohien ja karhujen motiivi on luonteeltaan vaistonvaraisempaa ja vähemmän yksilön tahtotilaa korostava.

Ristiriitainen informaatio lohien yksilöllisyydestä on erityisen kiinnostava särerö kerronnassa. Vaiston ja älyllisen intention välille sijoittuva lohia eteenpäin ajava voima on ei-inhimillisen toimijuuden näkökulmasta tarkasteltuna epämääräinen. Kerronta ehdottaa lohien toimijuuden suhteen yksilöllisyyttä ja tahtotilaa, mutta vain pienten vihjeiden verran. Vihjeet riittävät herättämään kiinnostuksen ja myötätunnon lohia kohtaan, mutta eivät muodostu eksplisiittisiksi väitteiksi, jotka dokumentaarisuuden kontekstissa saattaisivat herättää epäilystä.

Vielä vahvemman viestin luontokäsityksestä antaa toimintaa vastustava voima, joka ei henkilöidy minkään toimijan yksittäisiin tekoihin, vaan muodostuu ikään kuin luonnossa vallitsevista laeista. Näitä vastaan yksilöiden pyrkimykset eivät auta, vaan niiden paikka, rooli ja kohtalo ovat kuin ennalta asetettu. Sulkeutuva matkakertomus, jonka vaiheet ja määränpäättävät muodostuvat ennalta määrätyiksi, viittaavat

ajatukseen huippuunsa hioutuneesta kokonaisuudesta. Kun kertomuksen päähenkilöt toimivat toistensa vastavoimina, ei luonnossa ole pahuutta tai vääryyttä. Kun sattuma ja virheet rajataan pois, esitetystä luonnosta tulee täydellistä ja ehjää.

Kertomuksen loppuun sijoittuva vahva sulkeuma ei yksin tarjoa ratkaisua esiteille ongelmille ja konflikteille, vaan rakentaa vaikutelman siitä, että lopputulema on tietyllä tapaa vääjäämätön. Kertomuksen käänteillä on kaikilla oma paikkansa ja aikansa, eikä niiden ulkopuolelle jää paradoksaalisia ilmiöitä, selittämättömiä tapahtumia tai olennaista epävarmuutta. Materiaalisen ekokritiikin näkökulmasta kertomusten sulkeutuvat loppuratkaisut kuljettavatkin kohti determinististä⁵³ ja teleologista⁵⁴ ymmärrystä luonnosta (Raipola 2015, 60).

Ei-inhimillisen toimijuuden näkökulmasta kiinnostavimman kokonaisuuden tarjoaakin *Elävän planeetan* episodikertomus. Kun keskiössä seurattavat eliöt hajoavat useammaksi olennoksi, kokonaisuus piirtyy esiin moninaisena ja yksilölliset erot huomioivana, mutta myös jollain tavalla yhtenäisenä elementtinä. Yksilöt toimivat, mutta episodirakenne piirtää niiden kertomuksista yhteisen kokonaisuuden.

Kasvien toimijuuden luonne jää hyvin epäselväksi. Nopeutetuissa kuvissa ja lyhyiden kertomusten päähenkilöinä kasvit alkavat muistuttaa liikkuvia ja mielen omaavia olentoja, mutta mitään sanallista selitystä niiden toimijuuteen ei tarjota. Verratuna aineistoni kahteen muuhun luontodokumenttiin *Elävä planeetta* vastaakin merkittävästi enemmän ajatukseen toimijuudesta aiempaa avoimempaa käsitteenä. Myös sattumanvaraisuuden ja olosuhteiden merkityksen korostuminen ehdottavat luontoa, jossa ei-inhimillinen toimijuus ymmärretään myös ei-intentionaalisenä. Kun toiminnan vastustajana ovat epämääräiset *olosuhteet*, asetelma toiminnan subjektista ja objektista väljentyy. Kysymykset siitä, kuka on kenenkin toiminnan kohde tai kenen toimijuuteen kertomuksen luonto reagoi, muodostuvat hyvin erilaisiksi kuin vaikkapa *Pikkuotusten maailmoissa*.

Episodirakenteeseen jaetussa luontodokumentissa kertomukset jäävät vääjäämättä lyhyiksi, eikä niitä juuri ehditä kehitellä. *Elävä planeetta* esittelee kasvin, kertoo sen tavoitteen ja näyttää kasvin ratkaisun. Näin ollen myös kasvit jäävät kehittymättä, sillä luontodokumentti näyttää sen sijaan evoluution myötä jo tapahtuneen kehityksen. Kasvi on jo ratkaissut tämän haasteen, vaikka se ehkä realisoituu kerronnan ajassa. Mutta kehitys, joka on johtanut tähän toimintaan,

53 Determinismillä tarkoitetaan näkemystä, jonka mukaan tapahtumien kulku on ennalta määrättyä. Sattuman mahdollisuus tulee kiistetyksi, sillä kaikki mitä tapahtuu, määräytyy lainalaisuuksien mukaisesti ja jokaisella ilmiöllä on syynsä. Valinnan vapaus ja vapaa tahto näyttäytyvät ongelmallisina. (Korkman ja Yrjönsuuri 1998, 442).

54 Teleologialla puolestaan tarkoitetaan näkemystä, jonka mukaan todellisuus pyrkii aina kohti jotain päämäärää tai lopputulosta. Monet biologiset selitykset ovat teleologisia, koska elollisen luonnon ajatellaan toimivan tarkoitushakuisella tavalla. Toisaalta teleologia kytkeytyy myös Aristoteleen käsitykseen todellisuudesta, jossa olioilla on lajityypillinen olemus, jota ne pyrkivät toteuttamaan, ja tapahtumien kulkua ohjaa finaalinen syy. (Korkman ja Yrjönsuuri 1998, 460).

on menneessä aikamuodossa. Kaikesta huolimatta *Elävän planeetan* kasvikertomuksissa vallitsee lineaarinen kausaliteetti, ja suurin osa lyhyistä kertomuksista myös sulkeutuu.

Sattumanvaraisuuden korostamisesta huolimatta myös *Elävä planeetta* sisältää ajatuksen luonnosta, joka on saavuttanut jonkinlaisen kehityksen huipentuman. Pienet kertomukset ratkaistaan ilman epävarmuutta, ja kasvit säilyvät niissä alusta loppuun entiteetteinä – siis huokoisuuden ja prosessuaalisuuden ajatuksen suhteen melko lailla muuttumattomina (ks. Iovino ja Opperman 2014, 5,7; Barad 2008, 131–133). Luonto on valmista, eikä tulevaisuuteen kohdistuvaa arvaamattomuutta, ennustamattomuutta tai kausaaliketjujen kyseenalaistamista ilmene.

Lisäksi uusmaterialistinen ajattelu pitää sisällään materiaalin pysyvistä kategorioista luopumisen, eräänlaisen sisäänrakennetun ymmärryksen siitä, ettei mikään entiteetti ole vain yksi, ehjä tai ikuinen. Sen sijaan todellisuus koostuu lukemattomista sommitelmista, joista toiset säilyvät pidempään, toiset jäävät hetkellisiksi. Tällaisen ajatuksen myös *Elävän planeetan* kertomusmuoto tavoittaa melko huonosti, sillä se nojaa edelleen vahvasti ehjän (kasvi)yksilön toiminnan pyrkimykseen ja tavoitteen saavuttamiseen. Edes *Elävä planeetta* ei siis kerronnallaan horjuta esitettyä luontoa täysin uudenlaiseen ymmärrykseen materiaalisuudesta, mutta nyrjähdyksiä siihen suuntaan siitä kuitenkin voidaan tulkita.

Dokumentaarinen kuvittelu

Kaikki aineiston luontodokumentit on esitetty *Avaran luonnon* ohjelmabrändin alla, joka kantaa mukanaan korkean laadun, luotettavan tiedon ja eettisesti tehdyn tv-dokumentin mielikuvia (ks. Tuominen 2018). Ne kuitenkin eroavat toisistaan olennaisesti kertomuksen ja sitä rakentavan kerronnan tasolla. Kertomus voi ottaa kantaa esimerkiksi kysymyksiin, kuten tuleeko ahkeruus palkituksi, kuinka arvokas eläinyksilö on, voiko lohikaloilla olla yksilöllinen mieli tai voiko kasveilla ymmärtää olevan toimijuutta. Nämä kertomuksen kuljettamat pohdinnat ovat luonteeltaan hyvin erilaisia kuin kertojaäänänen sanallistama tai yksittäisen kuvan muodostama asiatieto.

Asiasisällön kontekstiin kätkeyty kertomus näyttäisi rakentavan luontodokumenttiin tason, jonka genrelle leimallinen dokumentaarisuuden vaade ohittaa. Kertomukset kuljettavat luontodokumentin kohti aiheita, jotka eivät ole selkeää asiatietoa, vaan eräänlaisia ehdotuksia todellisuuden luonteesta: *entä jos?* -tyyppisiä ajatuksia. Se mitä emme voi esitetystä luonnosta (luonnontieteelliseksi) totuudeksi tietää, jää epäselväksi, mutta saattaa näin kuitenkin tulla ilmaistuksi. Luontodokumenttien kertomukset voivat siis esittää uudenlaisia käsitteellisiä ja ymmärrykseen kiinnittyviä väittämiä luonnosta. Tässä tarkastelussa näitä ovat nimenomaan ei-inhimilliseen toimijuuteen liittyvät havainnot.

Ilona Hongisto on havainnollistanut, kuinka kuvittelun voi ymmärtää dokumentaarisenä operaationa (2011, 37–41). Hänen käyttämissään esimerkeissä elokuvan audiovisuaalinen kerronta rakennetaan samojen dokumenttien (esimerkiksi vanhojen valokuvien) varaan useammalla eri tavalla. Tällä tavoin tuotettu toisteisuus esittää erilaisia mahdollisuuksia siitä, mitä on voinut tapahtua tai minkälaista elokuvan päähenkilön elämä on mahdollisesti ollut. Hongiston aineistossa ja ajattelussa keskeisenä teemana on muistaminen, mutta olennaista on, että audiovisuaalisen kerronnan osalta dokumentaarinen kuvittelu kytkeytyy dokumentin eli todistusaineiston tulkinnallisuuteen.

Jos dokumentaarisuuden määrittelyssä luopuu toden tallentamisen ideasta, dokumenttien referentiaalisuutta, eli niiden viittaussuhdetta elokuvan ulkoiseen maailmaan, on mahdollista tarkastella huomioiden todellisuuden suhteellisuus ja fragmentaarisuus⁵⁵. Sen sijaan, että jokin dokumentti viittaisi yhteen ja ehdottamaan totuuteen, se voi kertoa tietyn näkökulman ja tietyn tason totuusväitteestä tai totuusväitteen taustalla vallitsevista valtasuhteista ja ideologioista. Hongiston esimerkeissä kuvittelu syntyy kerrontaan audiovisuaalisen ilmaisuuden kautta. Hänen aineistonsa elokuvat toistavat uudelleen esitettyä todellisuutta uusiutuvien tavoin ja toisaalta rakentavat todistusaineistonsa varaan draamallisia ehdotuksia (emt., 39).

Myös tämän tapaustutkimuksen aineistona toimineiden luontodokumenttien kerronta tekee draamallisia ehdotuksia. Ei-inhimillisen toimijuuden luonnehdinta kerronnan kautta ehdottaa kolmea erilaista totuutta luonnosta. Ensimmäinen ehdottaa eläimille älyllistä kasvuprosessia, toinen avaa mahdollisuuden ymmärtää kaloja merkityksellisinä yksilöinä, ja kolmas esittää kasvien toimijuuden uudenlaisessa valossa. Toisin kuin Hongiston aineistossa, elokuvien ilmaisuus ei korosta tai edes tuo esiin ei-inhimillistä todellisuutta käsittelevien ehdotustensa suhteellisuutta⁵⁶. Tästä huolimatta niissä on havaittavissa samankaltainen operaatio, dokumentaarisuuden puitteissa tapahtuva, referentiaalisen materiaalin ja kerronnan synnyttämä kuvittelu.

Luontodokumenttien kohdalla keskustelu dokumentaarisuudesta on pitkälti tiivistynyt aitoon tai todelliseen luontoon vertaamiseen ja toisaalta elokuvallisuuden kritiikkiin. Samaan aikaan 1990-luvulta muuttunut dokumentaarisen elokuvan ilmaisuus ja todellisuuden ymmärtäminen suhteellisenä ovat hälventäneet jyrkkää rajantekoa fiktioelokuvaan (Williams 1993, 9–11⁵⁷). Sitä myöten, kun kasvavat

55 Tarkoitin todellisuuden suhteellisuudella sen tulkinnanvaraisuutta. Hongisto ponnistaa dokumentaarisen kuvittelun teoretisointiin viittaamalla 1980- ja 1990-luvuilla tapahtuneeseen muutokseen, jossa dokumentaarisen elokuvan painopiste siirtyi totuuden paljastamisesta tietoisuuteen ideologioiden ja valtasuhteiden merkityksestä kilpailevissa totuusnäkökulmissa (2011, 37).

56 Tarkoitin tässä suhteellisuudella sitä, ettei kertomusmuotoon rakennettu väite tai ehdotus toimijuuden luonteesta ole luonnontieteellinen fakta.

57 Myös Susanna Helke on pohtinut dokumentaarisen elokuvan kerronnan keinoja, jotka eivät asetu poikkiteloin toden eivätkä valheen kanssa, vaan toimivat ikään kuin eri kielellä kuin faktan ja valheen kategoriat (2006, 199–203).

mahdollisuudet kuvamateriaalin manipulointiin ja teknisesti rakennettuihin kuviin kalvoivat tallennetun kuvamateriaalin todistusvoimaa, dokumentaarisen elokuvan tekijät alkoivat neuvotella suhteensa todellisuuteen uusin tavoin. Referentiaalisuus merkitsee yhteyttä, mutta ei ehdotonta totuutta.

Kuten olen jo aiemmin esittänyt, tätä totuusväittämien suhteellisuuteen kiinnittävää keskustelua ei luontodokumenttien kohdalla ole juurikaan käyty. Tästä huolimatta kerronta ja kertomus toimivat niissä samankaltaisena ehdotusten tekijänä, dokumentaarisen kuvittelun tilana ja keinona. Jyrkkärajaisena piirtyvän faktatiedon ja asiapitoisuuden vaateet eivät estä kerronnan liukumaa kohti fiktiivisiä ulottuvuuksia, ja näin dokumentaarisen elokuvan luonnosta voidaan tehdä – tietoisesti tai tiedostamatta – kuvitteluun perustuvia ehdotuksia.

Tapaustutkimukseni ehdottaa, että myös luontodokumentit voivat pohtia todellisuuden uudelleen jäsentämistä, kun se tapahtuu kerrontaan ja kertomukseen kudottuna, eikä eksplisiittisesti sanallistettuina väitteinä. Toisaalta on olennaista ymmärtää, että luontodokumenttien kertomukset voivat sisältää myös arveluttavia tai peräti nykytiedon valossa virheellisiä ehdotuksia. *Pikkuotusten maailmoissa* vallitsee antropomorfismi, ihmisen kaltaiseksi tekeminen, joka ohjaa pikkuotuksia kohti varsin metaforista roolia. Kertomuksen ehdottama todellisuus, jossa yksilön rohkeus (tupaija) ja taistelukyky (maaorava) määrittävät siitä metsän selviytyjien valiojoukkoa, on vähintäänkin arveluttava.

Elävässä planeetassa havainnoimani kaltaisuuden tavoittelu on merkittävästi hienovaraisempi ehdotus. Kertomusmuotoon rakennettu kuvaus kasveista avaa mahdollisuuden ajatella niitä uudella tavalla. *Elävän Planeetan* kerrontaa voi ymmärtää kasvien antropomorfisointina, mutta samaan aikaan se on tapa esittää kasveista jotain sellaista, mikä ilman kertomusmuotoa ja audiovisuaalista kerrontaa jäisi ymmärryksemme ulkopuolelle. Audiovisuaalisen kerronnan avulla rakennetun kasvien päähenkilöiden voikin nähdä kiehtovana mahdollisuutena luontodokumentille. Tällä tavoin ei-inhimillinen toimijuus voi kerronnan kautta piirtyä ja konkretisoitua katsojalle uudella tavalla.

Uusmaterialistinen toimijuuden teoria on kohdannut kritiikkiä nimenomaan sen potentiaalisesta fiktiivisyydestä (esim. Zizek 2014, 5–12). Tanskalainen kirjallisuuden tutkija Tobias Skiveren kirjoittaa kuitenkin, että juuri todellisuuden uudelleen ymmärtäminen on alue, jossa totuutena ymmärretyt ja jaetut väitteet kyseenalaistuvat (2020, 2–3). Näin ollen uusia totuusväittämiä etsiessä on vääjäämättä kuvailtava vaihtoehtoja, jotka eivät paikannu vakiintuneeksi faktatiedoksi. Kertomuksen rooli dokumentaarisessa luontoelokuvassa voi siis olla luonnon käsitteellisen ymmärtämisen kuvittelu ja uudistaminen.

Tällaisessa kontekstissa myös antropomorfismi voi näyttäytyä mahdollisuutena. Uusmaterialistisen teorian keskeisenä ajattelijana tunnettu tutkija Jane Bennett kirjoittaa: *”Antropomorfismin häivä voi siis käynnistää herkkyyden, jonka löytämä maailma ei olekaan täynnä ontologisesti erillisten kategorioiden olentoja (subjekteja*

ja objekteja) vaan eri tavoin muodostuneita materiaalisuuksia, jotka muodostavat liittoumia.” (2020, 143). Hän korostaa kykyä ”havaita ja kääntää eläinten käyttäytymisen ja kommunikaation hienovaraisempia muotoja” ja yhdistää sen inhimilliseen valmiuteen käsittää niitä uusin tavoin (emt., 153). Kiinnitän huomioni erityisesti verbiin *kääntää*, jonka tulkitsen ilmaisevan prosessia, jolla ihminen merkityksellistää havaintonsa.

Me tarvitsemme kertomuksia ymmärtääksemme seuraamiemme hahmojen tunnetiloja tai tapahtumien merkityksen heille (Bacon 2010, 259). Vaikka kertomuksen päähenkilönä olisikin ihmisen sijaan eläin tai jopa kasvi, ymmärrämme silti sen ympärille rakentuvan kertomuksen ja pystymme myötälämään eliön oletettua tunnekokemusta. Ilman populaarikulttuurin kertomuksia tuskin tuntisimme nykyisenkaltaista sympatiaa esimerkiksi Etelänapamantereen pingviineitä kohtaan (ks. esim. Vivanco 2013, 109–127). Näin tarkasteltuna luontodokumenttien antropomorfiset kertomukset voivatkin näyttäytyä yrityksenä ylittää lajillinen toiseus.

Tämän luvun alkuosassa toin esiin luontodokumenttien kerrontaan ja kertomuksiin kohdistunutta kritiikkiä. Olen samaa mieltä siitä, että kerronta muokkaa luontoa ja meidän tulisi pohtia tarkemmin kerrontaan muodostuvia väitteitä luonnosta. Pidän kuitenkin kritiikkiä osittain myös aiheettomana, sillä ymmärrän luontodokumentit ihmisille rakennettuina kulttuurisina tuotteina, jotka neuvottelevat siitä, mitä luonto on. Omalta osaltaan ne vaikuttavat luontokäsityksiimme.

Ehdotan, että dokumentaarisen luontoelokuvan kerrontaa – tai edes kertomusta – ei tulisi tarkastella sinänsä ongelmana, sillä se on elokuviissa vähintäänkin toistuva, jopa lajityypillinen ominaisuus. Mutta sillä on merkitystä, minkälaisia kertomuksia luontodokumentit kertovat ja miten. Vaikka kyseessä olisi vain löyhä kehys kokonaisuudelle, kerronnan myötä tekijät valitsevat myös ehdotuksia siitä, millaisena luonto tulisi ymmärtää. Käsitellyt teemat, kuten vaikkapa subjektiksi asettumisen mahdollisuus, toiminnan kausaalisuus tai kysymys siitä, miksi toimijuus kohtaa vastusta, ovat ympäristökriisin kannalta olennaisia.

Audiovisuaalinen kerronta ja sen muodostama kertomus voivat tukea käsitystä luonnosta, joka toimii ihmisestä irrallaan pysyvänä entiteettinä, subjektin tahtotilan ja toimijuuden yksisuuntaisena kohteena ja kausaalisuhteiltaan tunnettuna, loogisena ja yksinkertaisena. Toisaalta se voi rakentaa luontoa, jossa subjekti–objekti -asetelma on epäselvä, kausaalisuuden sijaan vallitsevat säteilevät vuorovaikutusketjut ja seuraamaamme toimijaa vastustavatkin moraalisen pahan eläimen sijaan olosuhteet ja sattuma. Kertomus voi olla tapa uudistaa luonnon käsitteellistä ymmärtämistä eikä sellaisenaan tee luonnon esittämisestä vähemmän dokumentaarista. Kertomusmuodon suhteen on syytä olla kriittinen, mutta se ei tarkoita, että kaikki kerronnalliset tai edes kertomukselliset esitykset ei-inhimillisestä toimijuudesta olisi tuomittu epäonnistumaan.

Luvun alussa esittelemäni luontodokumenttien kerronnan kritiikki (Avola 2020; Bousé 2000; Elliot 2008) perustuu mielestäni nyt jo ontuvaan dualistiseen ymmär-

rykseen todellisuudesta, jossa luonto voidaan puhdistaa kulttuurista. Monet luontodokumentit voivat toisintaa tällaista mielikuvaa, jos niitä tarkastellaan representaatioina. Sen sijaan audiovisuaaliseen kerrontaan keskittyvä analyysi avaa näkymän, jossa luonto on monin tavoin ja erottamattomasti kulttuuriin kietoutunutta.

Kolmas tapaustutkimus: Kohti posthumanistista luontodokumenttia

BBC:n luontodokumenttiklassikoista tunnetun David Attenboroughin uusimpiin teoksiin kuuluva luontoelokuva *Elämä planeetallamme* (*A Life on Our Planet*, 2020, Britannia) yllättää katsojansa. Viidakoiden, aavikoiden tai valtamerien sijaan se alkaa Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuden tuhoamasta Prypjatin aavekaupungista. Elokuvan aikana piirtyy esiin yhden ihmisiän aikana tapahtunut luonnonympäristöjen tuhoutuminen jopa järkyttävän suoraviivaisesti.

Tšernobylin raunioittama Prypjat on Attenboroughin tarinan metafora. Se oli aikanaan kukoistava, kommunistinen mallikaupunki, jossa ihmisten oli hyvä elää, asua ja käydä koulua. Sitten ydinvoimalan neljännessä reaktorissa tapahtui ennakoimaton tapahtumaketju, joka johti räjähdykseen. Prypjat evakuoitiin ja muuttui säteileväksi aavekaupungiksi. Tuntuu oudolta, että ”*luonto on taas ottanut paikkansa*”⁵⁸, kuten David Attenborough asian ilmaisee. Vielä oudompaa luontodokumentin kontekstissa on, että juuri Tšernobylin runnomiin maisemiin Attenborough tuntuu ripustavan hiipuvan toivonsa. Koska luonto on palannut jopa sinne, meillä on vielä toivoa globaalin ympäristökriisin suhteen.

Vuonna 2021 viikoittaisista *Avaran luonnon* luontodokumenteista yhä harvempi esitti enää luontoa, johon ihmisillä ei olisi minkäänlaista vaikutusta. Ilmastonmuutos ja monimuotoisuuden väheneminen kuuluvat ja näkyvät mediaesityksissä niin laajalti, että luonnon esittämisen ihmisyydestä irrallaan voi ehdottaa vähentyneen – koskematon luonto on alkanut näyttää epäuskottavalta. Siinä, miten ja millaisena luonto ymmärretään, on tapahtumassa muutos, joka näyttää joltain osin koskevan myös luontodokumentteja. Tässä kolmannessa tapaustutkimuksessani tutkin tällä tavoin muuttuvaa luontokäsitystä ja tarkastelen aineistoani etsien havaintoja ihmisen uudelleen ymmärtämisestä luontodokumenttien luonnon osana. Tutkimuskysymykseni on, millaisia antroposentrismiä eli ihmiskeskeisyyttä purkavia piirteitä aineistoni luontodokumenteista voi havaita. Tavoittaakseni ja ymmärtääkseni ilmiötä teoreettisesti hyödynnän posthumanistista viitekehystä.

Ekokriitikistä posthumanismiin

Posthumanismi on tutkimussuuntaus, joka kyseenalaistaa monialaisesti ihmisen erityisasemaa suhteessa ei-inhimilliseen. Kulttuuriteoreettisesti suuntautunut

58 Englanninkielinen ilmaisu on ”*the wild has reclaimed the space*”.

posthumanismi suhtautuu kriittisesti esimerkiksi edellisessä luvussa käsiteltyyn, vain intentionaalisesti ja inhimillisesti ymmärrettyyn toimijuuteen, humanistiseen subjektikäsitelyyn sekä siihen, että yksilö jäsennetään tyypillisten ja muuttumattomien lajiominaisuuksien mukaan (ks. esim. Raipola 2014, 36; Lummaa ja Rojola 2014, 14; Braidotti 2013, 37, 47–50⁵⁹). Inhimilliseen kehikseen asettuva maailmankuva sekä varmuus ihmisen yliveraisuudesta suhteessa muuhun olevaisuuteen ja ei-inhimilliseen muuttuvat perustavalla tavalla kyseenalaisiksi. Ihmisen tiedollinen ja oikeudellinen erikoisasema eivät ole enää itsestäänselvyyksiä.

Aiemmissa luvuissa olen tarkastellut aineistoani pääosin ekokriittisessä viitekehysessä. Tarkastelutavan siirtäminen ekokriittisestä tutkimusasetelmasta kohti posthumanistista ajattelua ei ole aivan mutkaton. Kyse on kahdesta eri tutkimussuuntauksesta, jotka kuitenkin lähestyvät toisiaan niin aineistojen kuin teoriankin osalta. Molemmat pitävät sisällään vahvan eetoksen ei-inhimillisen maailman puolesta, ja molemmat pyrkivät haastamaan vallitsevia käsityksiä luonnon ja kulttuurin suhteesta (Lummaa ja Rojola 2014, 21). Käytän viitekehystäni kuvailllessani tarkoituksella termejä *siirtymä* ja *kohhti* posthumanismia, sillä en tässä luvussa täysin hylkää ekokriittistä asetelmaa.

Tarkastelen seuraavaksi lähemmin niitä ekokritiikin ja posthumanismin eroavaisuuksia, jotka ovat tämän tutkimuksen kannalta erityisen olennaisia. Ensimmäinen eroista paikantuu siihen rooliin, mikä tutkimuksen aineistolle annetaan. Siinä missä ekokritiikki on vahvemmin suuntautunut teosten ja tekstien analyysiin ja tulkintaan, posthumanismissa teosten rooli on enemmän keskustelun lähtökohta (Lummaa ja Rojola 2014, 22). Tästä näkökulmasta katsottuna pitäydyn lähestymistavassani vahvasti ekokritiikissä, sillä teen aineistoanalyysin, jonka pohjalta päädyn pohtimaan kolmea tarkastelun tasoa. Teoreettiset näkökulmat, joiden avulla havaintojani selitän, ovat kuitenkin vahvemmin posthumanistiseen ajatteluun kytkeytyviä.

Toinen olennainen ero muodostuu siihen, miten tutkimuksen aineisto ymmärretään. Representaatioteoriaan nojaavan sosiaalisen konstruktionismin suhde materiaaliseen maailmaan on mieltää se kulttuuristen ja sosiaalisten muotojen ulkopuoliseksi alueeksi. Inhimillinen toimija havainnoi ikään kuin irralliseksi hahmottuvaa maailmaa ja kääntää sitten havaintonsa representaatioiksi. Toisaalta tällä tavoin ymmärrettynä representaatiot jäävät aina auttamattomasti irti siitä, mitä ne esittävät. Materiaalisen todellisuuden ja representaation välille muodostuu ikään kuin määrittelemätön ja läpipääsemätön este (esim. Hongisto ja Kurikka 2013, 9).

Representaatioiden tarkastelu oli pitkään ekokritiikille tavanomaista, mutta posthumanistinen ajattelu kuljettaa mukanaan lähtökohtaista representaatiokritiikkiä.

59 Braidotti käyttää termiä *critical posthumanism*, Raipola tarjoaa suomenkieliseksi termiksi kaksi vaihtoehtoa: kriittinen posthumanismi ja kulttuuriteoreettinen posthumanismi. Itse käytän tässä kohdassa mieluummin jälkimmäistä, sillä kuten tämän luvun loppuosassa käy ilmi, kriittinen on hivenen ongelmallinen termi oman tutkimusotteeni kanssa.

Posthumanismi haastaa sosiaalisten konstruktioiden mielekkyyttä ja selitysvoimaa, sillä se kyseenalaistaa ihmisen aseman myös tiedon yksinvaltiaana muodostajana (Wolfe 2010, xiv–xvi). Taiteen tutkimuksen kontekstissa representaatiokritiikki onkin johtanut uusien, taiteen todellisuussuhdetta jäsentävien sanojen etsimiseen (Hongisto ja Kurikka 2013, 7). Tältä osin tarkastelutapani ehdottaa etäisyyttä representaatioteoriasta ja ohjaa kohti sellaista tarkastelua, joka tavoittaisi luontodokumenttien suhdetta todellisuuteen toisenlaisten käsitteiden avulla.

Kolmas tärkeä ero tutkimussuuntauksien välillä paikantuu tutkijan itseymmärrykseen. Ekokritiikki on nimensä mukaisesti kriittinen tarkastelutapa tekstin tai teoksen osalta, mutta posthumanismi on kriittistä myös inhimillisen subjektin eheyden ja ajattelun suhteen (Lummaa ja Rojola 2014, 22). Tästä näkökulmasta ekokriittinen tehtävänasettelu luontoesitysten uudelleentulkintoista näyttäytyy vääjäämättä puutteellisenä lähtökohtana – sitä ennen tulisi perusteellisesti ymmärtää koko ihmisyiden paikka ja rooli uudella tavalla. Tutkijan rooliin alkaa hiipiä riski siitä, että teoksen tarkastelu tapahtuu jonkinlaisesta norsunluutornista käsin, ulko- ja yläpuolisena, ja aina paremmin tietävänä tuomarina. Posthumanistinen painotus työntääkin pohtimaan omaa rooliani tutkijana tarkemmin.

Neljäntenä eroavaisuutena ekokritiikin ja posthumanismin painotuksissa on niissä vallitseva suhde teknologiaan. Etenkään ekokritiikin varhaisemmissa aalloissa kysymykset tekniikan roolista tai merkityksestä eivät nousseet keskiöön, kiinnostuksen kohteena olivat paremminkin esitysten sisällöt kuin niitä rakentava media (Ivakhiv 2008, 2–4). Luontodokumentteihin liittyvänä esimerkkinä voi mainita esimerkiksi Derek Bousén *Wildlife Films* -kirjan (2000), jonka kriittisyys nojaa aidon luontokokemuksen ja elokuvallisen toteutuksen eriäväisyyteen.

Posthumanistisessa teoriakeskustelussa teknologiaa ei selitetä enää vastakohtana luonnolliseen tai autenttiseen, vaan teknisen ja luonnollisen ero ymmärretään vastaavalla tavalla sumeana liukumana kuin luonnon ja kulttuurin suhde, eli sekoittuneena ja yhteen kietoutuneena. Esimerkiksi alkuperäisen teknisyyden ajatus viittaa sellaiseen ymmärrykseen, jossa inhimilliset subjektit nähdään teknologisesti kehkeytyneinä (ks. esim. Lindberg 2017, 198–199). Ihmisen käsittäminen pelkästään teknologian tuottajana ja käyttäjänä on siis tämän näkökulman mukaan vääjäämättä puutteellinen.

Lindbergin hengessä voi todeta, että alkuperäisen teknisyyden ajatus puolestaan pohjautuu osittain juuri autenttisuuden kritiikkiin. Tällainen ajattelu tarkoittaa käytännössä esimerkiksi sitä, ettei kameraa ymmärretä enää vain teknisenä tallentajana, joka käsitteellistyy linssin läpi näkyvän aidon luonnon vastinpariksi. Posthumanistisesti virittyneen tutkijan katse tarkentuu paremminkin koko esittämisen prosessiin pitkänä ja sumeana liukumana, jossa aina liikutaan jossain välittömän olemisen ja (esitetystä) olevaisuudesta tietoisesti irrotetun esityksen välitiloissa (ks. esim. Steinbach 2017, 17–18; Zylinska 2017, 3, 42–43).

Luontodokumenttien kontekstissa ajatuksella ihmisen teknisesti tallentamasta luonnosta on perinteisesti ollut vahva jalansija. Teknisen välineen tuottama vaiku-

telma aidon ja autenttisen todellisuuden esittämisestä on ollut keskeinen genressä vallitsevalle tyyliille (ks. esim. tämän monografian ensimmäinen tapaustutkimus tai Koskinen 2020, 36–37). Potentiaalisesti posthumanistinen luontodokumentti voisikin siis kyseenalaistaa autenttisuuden ja siihen pohjautuvan toden ja aidon luonnon tallentamisen ajatuksen.

Lopulta posthumanistinen viitekehys asettaa vielä lähtökohtaisen haasteen ilmiölle, jota tavoittelen tässä luontodokumentin ontologian ajatuksella. Tarkoitin ontologialla sitä, minkä voidaan ymmärtää olevan luontodokumenttien genren ytimessä, pyrkien kohti kysymystä siitä, mitä luontodokumentit pohjimmiltaan ovat. Ontologia selittää määritelmällisesti sitä, mikä on todellista ja mikä on tutkittavan ilmiön luonne (Anttila 1998). Kiinnitän tässä yhteydessä huomioni näistä jälkimmäiseen, eli niiden luonteeseen. Pyrkimykseni ei siis tässä kohdassa ole määritellä tämän sumearajaisen lajityypin ydintä, vaan paremminkin nostaa tämän tutkimuksen tuottamia havaintoja tai ehdotuksia tuosta ytimestä.

Luontodokumentit ovat ihmisten toisille ihmisille tekemiä kulttuurisia teoksia, joiden vahvin kytkös esitettyyn ei-inhimilliseen on kameran tallentaman kuva- ja äänimateriaalin indeksisessä suhteessa todellisuuteen. Jos kuvissa tai äänissä ei esiinny ihmisiä, vaan audiovisuaalinen maailma valitaan siten, ettei ihmisiä näy tai kuulu, se ei vielä välttämättä tee niistä vähemmän inhimillisiä: tätä valintaa ihmiset eivät tee ei-inhimillisen olevaisuuden ajamina, vaan kulttuurisen tarpeensa tyydyttämiseksi. Näillä perusteilla ehdotan, että luontodokumenttien genren ytimessä on ihminen, vaikka tuo ihmisyyys viittaakin pääasiassa ihmisen luontosuhteeseen ja luonnon esittämiseen ihmiselle palkitsevalla tavalla. Voidaan siis epäillä, olisiko ihmisen erityisaseman purkava, posthumanistinen luontodokumentti konkreettisena teoksena edes mielekäs. Tarkoitukseni on siis nostaa esiin kysymys posthumanistisen ajattelun mahdollisuudesta luontodokumenttien kohdalla, ja niin ollen tapaustutkimukseni jää paikoittain vain tunnustelemaan posthumanismia.

On kuitenkin todettava, ettei posthumanismi muodosta kovin selkeärajaista tai yhdenmukaista teorian, metodien tai keskustelun areenaa, vaan keskustelu polveilee paremminkin luovasti kuplien paitsi ekokritiikin myös monien muiden tutkimussuuntausten kanssa yhteisillä rajapinnoilla. Näin ollen katson, että lähtökohtani on juuri tässä viitekehyksessä vähintäänkin mahdollinen ja uskoakseni myös uutta ajattelua avaava.

Kaksi inhimillistä luontodokumenttia

Olen valinnut tapaustutkimukseni aineistoksi kaksi *Avaran luonnon* luontodokumenttia, jotka murtavat perinteistä, dualistista luontokäsitystä ja poikkeavat tällä tavoin aiemmissa luvuissa tunnistetuista ja pohdituista luontodokumenttien piirteistä. Keskeisin valintaperuste on ollut se, että ihminen on niissä näkyvästi läsnä,

eikä luonto siis enää näyttäytyä dualistisen ymmärryksen mukaisena, kulttuurista ja inhimillisyydestä irrallisena entiteettinä.

Planeettamme maa II, osa 6/6 *Urbaani maailma* (*Planet Earth II*, 6/6, *Urban Wildlife*, BBC, 2016) kertoo kaupungeissa menestyneistä eläinlajeista: Luoteis-Intian hanumaaneista, New Yorkin muuttohaukoista, eteläranskalaisista kesykyhyistä, Mumbain leopardeista ja etiopialaisen lihahallin jätteillä herkuttelevista hyeenoista. Tyyli on vahvasti luontodokumenteista tuttu, vain elinympäristö on vaihtunut villistä luonnosta betoniviidaktoon ja esikaupunkialueille, kaupunkien kaduille, toreille ja temppeleihin. Pääosin eläinten elämä vaikuttaa olevan silti ihmisistä irrallaan, ne ovat vain sopeutuneet toisenlaiseen ravintoon, muuttuneisiin tuulioloihin tai löytäneet suojaa ja pesäpaikkoja ihmisen aikaan saamista rakennuksista. Luontodokumentin lopussa muistutetaan, että vain harvat eläinlajit ovat onnistuneet kuokistamaan kaupungeissa, ja esitellään Singaporen kaupungin viherhankkeita, jotka voisivat suoda laajemmallekin eläinkannalle asuinympäristön kaupungeissa. Käytän luottavuuden helpottamiseksi tästä luontodokumentista lyhennettyä, jaksokohtaista nimeä *Urbaani maailma*.

Sikojen salattu elämä (*Amazing Pigs, Humble Bee Films*, 2018) hämmentää jo aiheellaan, sillä sika mieltyy kategorialtaan kotieläimeksi. Vielä hämmentävämpää on luontodokumentin alku, jossa vaaleanpunainen sika ui paratiisisaarella turkoosissa vedessä ja vaeltaa valkoisella hiekkarannalla kuin lomailevan ihmisen paikan vallanneena. *Sikojen salattu elämä* esittelee erilaisia sikoja eri puolilta maailmaa mm. sikojen älyyn, sopeutumiskykyyn ja tarkkaan hajuaistiin keskittyen. Sen lisäksi sikoja nähdään vihreissä labyrinteissä ja kokovalkoisissa testastiloissa suorittamassa ihmisen rakentamia kokeita. Siat eivät kuitenkaan näissäkään olosuhteissa vaikuta uhreiksi joutuneilta koe-eläimiltä, vaan paremminkin hyväntuulisilta toimijoilta, joilta luonnistuu tempu jos toinenkin. Sikojen elämä todella paljastuu salatuksi – ja siat erittäin kiehtoviksi eläimiksi.

Jälkikäteen käsikirjoittamisesta posthumanistiseen virittymiseen

Jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä, jota olen systemaattisesti väitöstutkimukseni kokonaisuudessa noudattanut, johdattaa lähtökohtaisesti pois pitkälle kehitettyjen ja varmoiksi testattujen metodisten ratkaisujen ulottuvilta. Toisaalta myöskään posthumanistinen viitekehys ei ehdota vakiintuneita menetelmiä aineistojen tarkasteluun, ja se mahdollistaa siten hyvinkin persoonallisen, tutkimusasetelmaan soveltuvan tarkastelukehikon rakentamisen.

Käytännössä olen tässä luvussa kirjoittanut aineistoani käsikirjoitusten muotoon posthumanistiseen teoriaan virittyneenä ja etsinyt mahdollisia luonto–kulttuuri-dualismin kyseenalaistuksia, ihmisen syrjään asettumista sekä kohtia, joissa aineiston dokumentaarisuus näyttäytyisi antroposentrismen kannalta poikkeavana. Tällä

tavoin aineistostani hahmottui neljä posthumanistiseen ajatteluun resonoivaa havaintokategoriaa, joita kuvailen seuraavaksi. Avaan lyhyesti myös kuhunkin kohtaan liittyvää teoreettista keskustelua.

Nämä neljä kategoriaa olen nimennyt seuraavasti: 1) ihmisen esiintyminen luontodokumentissa, 2) ihmisen osallistuminen esitettyyn luontoon, 3) ei-inhimillisen asettuminen perinteisesti ihmiselle varattuun rooliin tai asemaan sekä vahvimpana posthumanistisena piirteenä 4) ei-inhimillisen ja inhimillisen rajojen hälveneminen. *Urbanin maailman* osalta havaintoja on vain kahdesta ensimmäisestä kategoriasta, *Sikojen salatussa elämässä* kaikista neljästä.

Ihmisen esiintyminen luontodokumentissa

Urbanissa maailmassa ihmisen aseman muutoksen voi havaita ennen kaikkea näkymisenä; ihminen on läsnä kuvin piirtyneinä kaupunkina ja kaupungeissa liikkuvina ihmisinä. Ihmisiä on aina paljon, ja he vilisevät nopeutetuissa kuvissa kuin hyönteiset. Tällä tavoin kuvattuna ihmisistä muodostuu yksilöllisyyttä huomioimatonta massaa⁶⁰, kun taas esiteltävät eläimet näyttävät paremminkin joukkoina yksilöitä.

EXT. MUMBAI - YÖ

Maisemassa häämöttää pimeä kukkula. Sen reunalta paljastuu valomeri: miljoonakaupungin valot. Kuva kulkee pitkin hämää kujukia kuin tarkastellen, hiljaisilla kaduilla näkyy nukkuvia katukoiria. Leopardi vain vilahtaa ensin, sitten se kulkee rauhallisena kerrostalon etupihalla.

MIESKERTOJA (V.O.)

Intiassa, Mumbain metropolialueella on noin 20 miljoonaa asukasta. Alueella elää myös syystäkin pelättyjä petoja, vaikkei näitä kovin usein päästäkään näkemään.

Lihansyöjiä houkuttelee se, että alueella on runsaasti saaliseläimiä, jotka eivät osaa olla varuillaan.

Leopardit tulevat joka yö pimeyden turvin etsimään saalista. Leopardi lukeutuu suurkissojen sukuun ja isokokoinen eläin tarvitsee paljon saalista tyydyttääkseen nälkäänsä.

(MORE)

Kuva 26. Katkelma Urbanin maailman jälkikäsitalkinjoituksesta. Ihmiset näkyvät miljoonakaupungin valomerinä, leopardi kerrostalon etupihalla kulkevana yksilönä.

60 Tästä lienee syytä mainita poikkeus, eli yksi ihminen esitellään kuitenkin jopa nimellä: teurastamojärteillä hyeenoja ruokkiva etiopialainen mies, [Yusef Mumasale] (kirjoitusasu perustuu kertojaään lausuntaan).

Yksittäisinä lajeina esiintyvät villieläimet ovat siirtyneet kaupunkiin, mutta ne elävät hyeenoja lukuun ottamatta melko lailla irrallaan ihmisistä. Kuvamaailma korostaa kaupunkien valtavia ja säröttömiä kivi- ja metallipintoja, kirkkaiden väri-valojen täplittämää maisemaa ja eläinmaailmaan kuulumatonta alituista ja nopeaa liikettä. Yhtäältä eläimet elävät siis kaupungissa, mutta valtaosin melko irrallaan ihmisistä – kuin omassa todellisuudessaan.

Ihmiset ja kaupungit vaikuttavat elinympäristöön tuottamalla valoa, lämpöä, ilmavirtauksia tai mahdollisuuksia ravintoon. Kokonaisuudeksi muodostuu kokoelma kaupungeissa menestyvistä eläinpopulaatioista: hanumaanit, muuttohaukat, hyeenat, kottaraiset, pulut, leopardit, monnit, pesukarhut ja isohelmlavastaja ovat kaikki sopeutuneet kaupungin olosuhteisiin ja runsastuneet luontaisessa habitaatissa vallitsevan kilpailun tai niukkuuden puuttuessa. Vaikka villi luonto onkin tullut kaupunkiin sen antimia hyödyntämään, vaikutelma luonnon ja kulttuurin erillisyydestä säilyy vahvana.

Haukka kääntyy ilmassa, laskeutuu vettä kohti syöksyen ja kaartaa takaisin ylös. Se toistaa vielä saman kahdesti ja lopulta osuu saaliiseensa ilmassa, aivan veden yläpuolella. Tykyttävä musiikki hiljenee, kirkonkellot lyövät kolahtaen ja haukka lentelee veden päällä laskevassa ilta-auringossa.

MIESKERTOJA (V.O.)

Saalista on ympäri vuoden runsaasti.
Ja New Yorkin muuttohaukapopulaation
muodostumiseen on mennyt vain
nelisenkymmentä vuotta.

Palataan ilmapuoleen jossa näkyy vain kivistä, harmaata kaupunkia.

MIESKERTOJA (V.O.)

Nykyään tämä pilvenpiirtäjien keskellä
elävä kanta menestyy asumattomien
seutujen lajitovereitaan paremmin.

Kuva 27. Katkelma Urbanin maailman jälkikäsitteistä. Muuttohaukapopulaatiolle on New Yorkissa runsaasti saalista ympäri vuoden.

Jonkin verran säröjäkin vahaan luonto–kulttuuri–dualismiin voi havaita: apinat elävät ruokittuina uskonnollisen temppelin puutarhassa, täplähyeenat osaavat tulla sopuisasti etiopialaiseen kaupunkiin hakemaan valmista ruokaa teurastamojätteistä. Pariisiin monnit istutettiin ihmisen toimesta neljäkymmentä vuotta sitten, ja ne ovat runsastuneet nopeasti puluja syömällä. Tällainen ihmisen ja eläinten toimijuuksien yhteen punoutuminen paikantuu havaintojeni kategorioissa jo kohti seuraavaa, ihmisen osallistumisen kategoriaa.

EXT. GOLF-KENTTÄ - PÄIVÄ

Kivisessä maassa näkyy erilaisia roskia, muovia, paperia ja risuja. Isohelimilavastaja hypähtelee majallaan. Se ottaa nokkaansa aina uuden tavarat, ja katselee ympärilleen. Sitten se loikkii tien viertä pitkin suurilla askelilla ja palaa pian takaisin samaa reittiä.

MIESKERTOJA (V.O.)

Suojan ja ravinnon ohella kaupungeilla on tarjota myös ylimääräistä loistoa. Näiden esineiden kirkkaus ja värikyky on ollut syynä siihen, että muuan lintu on ne huolellisesti valikoinut.

Tämä isohelimilavastaja on täydentänyt ihmisen valmistamien esineiden kokoelmaansa jo yli vuosikymmenen ajan.

Koillis-Australiassa sijaitsee Townswil, jonka golf-kentällä isohelimilavastaja viimeistelee suurta soidinmajaansa, jolla se toivoo tekevänsä vaikutuksen naaraan. Koiras valmistelee parin tunnin ajan.

Kuva 28. Katkelma Urbanin maailman jälkikäsitteistä. Kohtaus, jossa isohelimilavastaja hyödyntää roskia soidinmenoissaan, lähenee ajatusta yhteen punoutuneista toimijuuksista.

Urbaani maailma vaalii kuitenkin luontodokumenteille tyypillistä tarkkailevan tai ikkunankaltaisen dokumentaarisuuden vaikutelmaa. Eläinten käyttäytymistä on nyt tallennettu kaupungissa ja kulttuurin keskellä, mutta edelleen autenttisuuden ideaan kiinnittyen. Siinä ei ole itsereflektiivisiä viittauksia elokuvaan kulttuurisena tuotteena, eivätkä tekijät näy millään tavoin kuvissa tai äänimaailmassa. Ihminen siis paikantuu suhteessa luontoon monin tavoin vastakkaiseksi, eikä näin ollen kuulu luontoon. Tausta ja näyttäjä on siis vaihtunut vihreästä harmaaksi, orgaanisesta kiviseksi, mutta kerronnan rakenne on sama: villieläin toimii näyttämöllä eikä juuri sotkeennu ympäristöön.

EXT. TALOJEN KATOILLA - PÄIVÄ

Apina lentää sinisen taivaan halki, pian seuraa toinen ja kolmas. Rakennusten katoilla hyppii hanumaaneja. Ne pysähtyvät istuskelemaan ja tarkkailemaan ympäristöönsä. Yksi niistä katselee rakennuksen reunalta, kunnes takaa-ajo alkaa uudestaan. Apina kerrallaan hyppää hidastettuna katolta toiselle valtavia loikkia, joista kuuluu sarjakuvamainen ääni: wrrrruummm.

MIESKERTOJA (V.O.)

Luoteis-Intiassa sijaitsee Jodhpurin kaupunki.

Nuorten hanumaani-urosten joukkio aikoo haastaa hallitsevan uroksen.

Alfa-uros pitää hallussaan arvokasta kaupunkialueelle sijoittuvaa reviiriään. Valta-asemaa pitää olla alati valmis puolustamaan.

Tunnelma tiivistyy ja kiristyy, musiikki muuttuu uhkaavaksi. Hanumaanit jahtaavat toisiaan hyppien kiivaasti ja akrobaattisesti katolta toiselle. Vauhti on kova.

Kuva 29. Katkelma Urbaanin maailman jälkikäsitalkinjoituksesta. Kohtaus seuraa apinoiden reviirikiistaa kiinnittämättä huomiota kiviseen kaupunkiympäristöön tai ihmisen läsnäoloon kuvaushetkellä.

Myös *Sikojen salatussa elämässä* on kohtauksia, joissa kamera toimii autenttisen luonnon tallentajana. Esimerkiksi sademetsässä ja savannilla elävät pikkusiat esitetään lähtökohtaisesti kulttuurista ja ihmisyydestä irrallaan. On kuitenkin huomattava, että niidenkin kohdalla kerronta kulkee kohti suhdetta ihmisen kanssa, sillä uhanalaisuuden korostaminen tuo mukaan aseistetut metsänvartijat. Merkille pantavaa on myös, että villiyyden korostamisen sijaan kertojaääni korostaa konkreettisempia ominaisuuksia: *"Ne ovat niin arkoja ja ihmistä karttavia, että laji dokumentoitiin vasta hieman yli sata vuotta sitten."* Eläin, joka ei tule ihmisten tai ihmisasutuksen lähelle, on olennaisesti tarkempi kuvaus kuin mielikuva kokonaisesta maailmasta, jossa ihmisen vaikutusta ei ole näkyvissä.

Kaupungin liepeillä elävät siat, kauluspekarit, tuntevat Halloween-yön mahdollisuudet ja hiipivät yön turvin kaupunkiin kurpitsoita varastamaan. Pekarit tuntevat ihmisten kaupungin läpikotaisin ja myös muistavat, mistä parhaat kurpitsa-apajat löytyvät. Ne ovat siis 'kuin kotonaan' ihmisten kaupungissa, mikä on asetelmana hyvin samankaltainen kuin *Urbaanin maailman* eläinten kohdalla. Lopulta pekarit alkavat tapella yksittäisestä kurpitsasta ja *"jäävät kiinni rysän päältä"*. Ilmaisui viittaa siihen, että ne ovat kuitenkin vieraalla maalla, varjoina ja varjoissa pysyvinä kaupungissa.

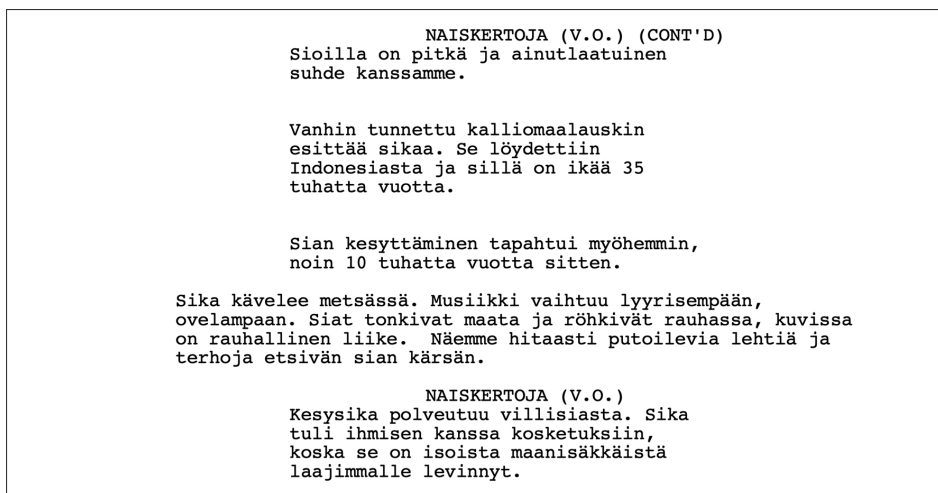
Kohtauksissa näkyvät ihmiset ovat selvässä sivuroolissa, he vilahtavat vain taustalla tai näkyvät epäsuotuisasta kulmasta. Tässä mielessä *Sikojen salattu elämä* on samankaltainen kuin *Urbaani maailma*, kuvan ja äänimaailman huomio ei selvästi-

kään ole suunnattu ihmisiin, vaan etualalla toimivaan eläimeen. Kokonaisuudessaan *Sikojen salatussa elämässä* painotus on kuitenkin osallistumisessa: ihminen ja eläin, esitetty luonto ja kulttuuri, sekoittuvat toisiinsa.

Ihmisen osallistuminen esitettyyn luontoon

Sikojen salatun elämän posthumanistiseen ajatteluun kytkeytyvissä havainnoissa nousee vahvasti esiin *osallistumisen* kategoria. Ilmeisimpänä esimerkkinä on luontodokumentin aihe: sika tunnetaan lähtökohtaisesti kotieläimenä, ja sellaisena *Sikojen salattu elämä* sitä paljolti esittelee, vaikka sika nähdäänkin luontodokumentissa myös villieläimenä.

Sikojen salattu elämä esittelee pääasiassa sikoja, jotka elävät tavalla tai toisella ihmisen kanssa kontaktissa: maataloilla, trooppisella turistisaarella, rakennetuissa koeolosuhteissa tai tarkkaan vartioidulla suojelualueella. Myös historiaan jääneet ihmiset nostetaan mukaan sian kanssa yhteiseläjinä. Kalliomaalaukset viittaavat muinaisiin ihmisiin sekä yhteiseen historiaan ihmisen ja sian välillä. Samassa yhteydessä puhutaan kesyttämisestä – ihmisen toiminnasta, jossa sian villiys pyritään ottamaan haltuun ja muokkaamaan siasta ihmisen käyttötarkoituksiin sopivampi eläin.



Kuva 30. Katkelma *Sikojen salatun elämän* jälkikäsitelystä. *Sikojen ja ihmisen suhde* korostuu kerronnassa monin tavoin.

Luonto esitetään myös resurssina, jota voi myydä, mikä sekin on melko poikkeuksellista luontodokumentin kontekstissa. Tryffelisika etsii harmittomina miellyttäviä keräilytuotteita, sienä, mutta rahallisesti näiden mustina timantteina esiteltujen aarteiden kerrotaan olevan varsin arvokkaita. Lajien välinen yhteys on alleviivattua:

tryffeleitä etsivä sika kulkee sopuisasti isäntänsä kanssa talutushihnassa, isäntä pajaa sikaa päähän tämän löydettyä tryffelin, ja sika vaikuttaa tyytyväiseltä. Yhteistyö ei ole tasa-arvoista, yksi on isäntä ja toinen suorittaa tehtävää, mutta toisaalta elokuvasa sika vaikuttaa yhteiselämään tyytyväiseltä.

Myös repliikki urosten yhteenotoista rikkoo perinteitä: ”*Urosten yhteenotot näyttävät ennemminkin toverilliselta pystypainilta.*” Repliikki tuo esiin kaksikin säröä lajityypin konventioihin: ensinnäkin toverillisen pystypainin valitsemista kerronnan aiheeksi voi pitää kontrastina luontodokumenttien perinteisemmälle taisteluihin keskittyvälle kerronnalle. Toiseksi kertojaääni artikuloi siis suoraan, että joku asia näyttää joltain – katseen kohteena olevan eläimen toiminta muistuttaa joltain meille tuttua.

Sikojen salatusta elämässä näkyy siten myös toisenlainen ihmisen läsnäolo, nimittäin luontoesityksen tekijän positio. Kerronta ei enää yksiselitteisesti pyri ikkunankaltaiseen vaikutelmaan, jossa objektiivin toisella puolella on aito luonto, vaan käsittelee luonnoksi ymmärrettyä aihettaan myös omaa rakentuneisuuttaan paljastaen. *Sikojen salatun elämän* kerronta ikään kuin myöntää avoimesti olevansa konstruktio. Välillä siirrytään kulissinkaltaisiin koeolosuhteisiin, joissa sika suorittaa erilaisia kokeita tai testejä. Vaikka kamera ei paljastakaan kuvausryhmää tai muita ihmisiä, käy kuitenkin selvästi ilmi, ettei kyse ei ole vain toden tallentamisesta, vaan (myös) tarkoituksellisesti rakennetuista kohtauksista. Sikakin vaikuttaa jollain lailla tietoiselta kameroista, se katsoo kameraa kohti ja suorittaa tehtäviään. Paikoitellen sika vaikuttaa jopa esiintyvän tietoisesti yleisölle.

INT. LABYRINTTI - PÄIVÄ

Musta sika kävelee hiekkapohjaisessa labyrintissa, jonka seinät on tehty heinäpaaleista. Se kulkee ylhäältä kuvatussa labyrintissa varmoin askelin, kunnes tulee sinisen saavin luo ja alkaa syödä.

Sama toistuu kolmeen kertaan hiukan uudenlaisilla asetelmilla, astioita on yksi tai kaksi, sikoja yksi tai kaksi. Sika löytää aina astian. Kuva laskeutuu välillä sian ja maan tasolle, välillä nähdään ilmakuvaa sian reitin ymmärtämiseksi.

NAISKERTOJA (V.O.)

Kauluspekarien menestys Halloween yössä ei perustu yksinomaan erinomaiseen hajuaistiin. Sioilla on myös mainio muisti. Tämä testi osoittaa sen.

(MORE)

Kuva 31. Katkelma *Sikojen salatun elämän* jälkikäsitalkkeista. Luontoesityksen tekijät piirteävät läsnä oleviksi kuvauspaikan luonteen myötä.

Labyrintteihin ja testiolosuhteisiin rakennetut kuvauspaikat ovat korostetun keinotekoisia. Sika on viety näitä kuvauksia varten hiekkapohjaiseen labyrinttiin, joka muistuttaa maatilan pihaa: pohja on hiekkainen ja reunoilla on heinäpaaleja.

Mielleyhtymät kiinnittyvät rekvisiitan kautta vanhanaikaiseen maatalaan. Tutkijat tekevät kokeita myös maatilalla, joka vaikuttaa enemmän satukirjojen navetalta kuin sikatilojen todellisuudelta: yksittäinen emakko makaa puhtaalla ja pehmeällä olkipedillä, possut rinnastuvat lemmikeiksi. Tehoeläintuotannon sikatilat loistavat poissaolollaan.

Sikojen salatusta elämässä korostetaan toistuvasti ihmisen ja sian yhteiselo, luontodokumentin mukaan melkein kaikki ihmiset ovat tekemisissä sikojen kanssa. Kertoja sanallistaa suoraan, että kyse on *meidän suhteestamme* sikoihin, kuten repliikeissään: *”Onneksi suhteemme sikoihin ei ole pelkkää hyödyn tavoittelua”* ja *”Ihmisen avulla näillä aroilla eläimillä on vielä toivoa, keskellä sulkahirssikasvustoa. Suojelutoimet ovat yksi osa pitkää ja ainutlaatuista suhdettamme sikojen kanssa.”* Ihminen onkin läsnä ja näkyvissä varsin monessa roolissa *Sikojen salatusta elämässä*.

Myös kertojan sananvalinnat viittaavat tarkkailuasemaan: *”Luulemme tuntevammesiat – ne ovat likaisia, laiskoja, ahneita, mutta niiden lähempi tarkastelu yllättää.”* Ihmisen lähtökohtainen subjektiivisuus sikoja määriteltäessä tuodaan tällä tavoin ilmi. Lisäksi kertojaääni lupaa: *”Tämän jälkeen katsomme sikoja aivan uudella tavalla.”* Kertoja myös ilmaisee suoraan, että *”Sikojen evoluutio on kiehtova tarina.”* Tarinallisuutta ei siis yritetä kätkeä, vaan se tuodaan paremminkin vahvasti esiin. Kerronnan tasolla on siis tehty hyvin ilmeiseksi, että kyseessä on esitys sioista, ei tarkkaileva tallenne sikojen elämästä sellaisenaan.

Luontodokumentin eläimen uudelleenaseointi

Sikojen salatusta elämässä on kohtauksia, joissa ei-inhimillinen asettuu perinteisesti ihmiselle miellettyyn rooliin tai asemaan. Tällainen kerronta herättää ajatuksen eläimen aseman uudelleen määrittelystä, vaikka tällainen uusi asema saattaakin edelleen olla selvästi alistainen ihmiseen nähden.

Siat tekevät inhimilliseen maailmaan mieltäviä tekoja: sika rullaa auki punaisen maton, sovittaa palapeliä paikoilleen, tökkää jalkapalloa ja kuljettaa sen maaliin. Sikoja myös esitetään hyvin ihmisen kaltaisesti hiekkarannalla, uimassa nautinnollisesti turkoosissa vedessä. Niiden näytetään poistuvan vedestä kuin ihminen uinnin jälkeen, jolloin toiminnassa ja tekemisissä on jotain hyvin inhimillistä ja tunnistettavaa. Erilaisuuden sijaan onkin etsitty ja nostettu esiin samankaltaisuutta. Näkökulma on myös vahvasti ihmisen ja eläimen yhteistyötä korostava: *”Ja läheinen suhde ihmisiin tekee sioista entistä menestyksekkäämpiä”*, sanoo kertojaääni.

Myös sikojen tunne-elämää tuodaan esiin: *” pärjätäkseen laumassa siat osaavat olla optimistisia ja pessimistisiä. Ja kykenevät tuntemaan empatiaa - ja jopa surua.”* Sikojen tunteet määrittävät niitä taas lähemmäksi ihmistä, jälleen enemmän kaltaisiksemme kuin vieraiksi. Vastaavanlaisen sivumerkityksen voi lukea viittauksesta sikojen luonteen pehmeämpään puoleen: *”sikojen pehmeämpi ja yhteistyökykyisempi puoli näkyy selvästi.”* Kun samaa ilmausta sovittaa vaikkapa karhun pehmeämpään puoleen tai kissan yhteistyökykyisempään puoleen, voi huomata, että viittaus on

varattu ihmisenkaltaiselle olennolle. Monipuolinen ja -tasoinen luonne on jälleen osoitus älykkyydestä, älyllisen elämän kehittyneisyydestä.

Myös emakkojen yhteistyön valitseminen aiheeksi herättää ajatuksen motiivista etsiä kaltaisuutta: *”Tutkijat ovat jalkautuneet maataloille selvittääkseen, miten sikojen laumajärjestys kehittyy jo niin varhain.”* Kohtauksessa keskitytään sian muistiin, joka osoittautuukin erinomaiseksi. Sekin on ominaisuutena samaistuttava, aivan kuten älykkyys ja puhtaus. Samoin varsin inhimillistä on sian ärtymys lajitoverista, joka seuraa aina syömään samasta ämpäristä. Sian päätös harhauttaa lajitoverinsa on sekin varsin tunnistettava suhtautumistapa tilanteeseen.

Eläimen uudelleenasetointi herättää kysymyksen antropomorfisoinnista. Kaltaisuuden etsiminen ja kaltaiseksi tekeminen tai esittäminen liukuvat monissa tapauksissa hyvin lähelle toisiaan. Kerronnan keinona antropomorfismi on tehokas, mutta siihen on kohdistettu paljon kritiikkiä nimenomaan ihmiskeskeisen luontokäsityksen rakentajana. Kuten edellisen tapaustutkimuksen yhteydessä olen todennut, on esitetty runsaasti kritiikkiä siitä, ettei eläimiä pitäisi perusteettomasti esittää ihmisenkaltaisina. Perusteettomalla viitataan usein siihen, mitä eläimen käyttäytymisen motiiveista kunakin aikakautena on tiedetty.

Perinteisesti antropomorfismia onkin tarkasteltu representaation ja luonnontieteellisen eläimen vertailuna. Esimerkiksi Miriam Salcedo sijoittaa antropomorfismin käsitteen synnyn 1800-luvulle ja käy läpi käsitteen käytön historiaa suhteessa etologian tieteenalain kehitykseen (2011, 220–222). Hän kuvailee tarkkaan, miten tieteellinen ymmärrys kunakin aikakautena eroaa antropomorfisista esityksistä. Koska ymmärrys eläinten käyttäytymisen motiiveista, älyllisyydestä ja ihmisenkaltaisuudesta muuttuu ajan myötä, myös käsitys antropomorfisoinnin legitimitetistä muuttuu. Tällaisessa näkökulmassa dokumentaarisuus ymmärretään luonnontieteellisesti vahvistettavissa olevana totuudenmukaisuutena.

On kuitenkin oletettavaa, että tieteellinen ymmärrys eläinten käyttäytymisestä lisääntyy myös tulevaisuudessa. Yhä enenevässä määrin ymmärretään samankaltaisuutta jopa kalojen ja ihmisen aivojen välillä, ja eroavaisuus ihmisen ja muiden eläinten välissä monimutkaistuu jatkuvasti (esim. Telkänranta 2015, 10–11, 49, 63). Näistä syistä en tässä tutkimuksessa tarkastelekaan antropomorfismia suhteessa sen kautta esitettyjen väitteiden luonnontieteelliseen tarkkuuteen ja täsmällisyyteen. Sen sijaan tarkastelen antropomorfismia ensisijaisesti audiovisuaalisen kerronnan keinona, jolla on myös eettisiä ulottuvuuksia.

Ei-inhimillinen olento, jota emme tunne ja josta emme ymmärrä tarpeeksi voidaksemme kertoa siitä kertomusmuodossa sillä tavoin, että teos vetoaa katsojaan, vaatii mielestäni eettistä pohdintaa. On syytä kysyä, missä kontekstissa, minkälainen ja kuinka vahva antropomorfismi (dokumentaarisessa kontekstissa) on ensinnäkin katsojalle uskottavaa, mutta myös eettistä ympäristökriisin aikakaudella. Yleispattevien kategorioiden sijaan käsitän tämän kysymyksen neuvotteluna, johon esityksen rakentajat osallistuvat.

Bart H. Welling on kirjoittanut luontodokumenttien antropomorfismista dynaamisena prosessina (2014, 91). Näin ymmärrettynä antropomorfismi kytkeytyy monenlaisiin affektiivisiin, ekologisiiin, historiallisiin ja taloudellisiin suhteisiin niin eläinten, elokuvantekijöiden kuin katsojienkin välillä. Jotain alkuperäisestä kuvaus-tilanteen kohtaamisesta säilyy materiaalisissa, mutta suhde ei-inhimilliseen neuvotellaan elokuvan elinkaaren aikana moneen kertaan uudelleen. Welling esittää, että jopa täysin kriitikittömästi antropomorfisissa luontodokumenteissa voidaan nähdä mahdollisuus ymmärtää jotain ei-inhimillisten olentojen tunne-elämästä (emt., 82, 86).

Welling kirjoittaa tunteista, jotka ovat läsnä elokuvan tekijöiden ja siinä esiintyvien eläinten kohdatessa (2014, 84). Näiden tunteiden hän ehdottaa välittyvän katsojille ja vertaa välittymisen prosessia elokuvan taikuudeksikin nimitettyyn ilmiöön. Vaikka Welling muistuttaakin tekijöiden antropomorfisoinnin yhdeksi vahvaksi motiiviksi kerronnan rakentamiseen niin, että elokuva vetoaa katsojaansa ja tuottaa siten myös taloudellisesti, hän kirjoittaa, että tutkijan katseen voi suunnata myös niihin emotionaalsiin kytkeytymisiin, joita esitykset toisista eläimistä lajien välille synnyttävät (2014, 85–86).

Wellingin tarkastelutapa siirtyykin representaatiosta kohti dynaamisempaa ymmärrystä antropomorfismista (2014, 91). Ehdotan, että kyse on samalla siirtymästä kohti performatiivista ymmärrystä dokumentaarisesta elokuvasta (esim. Bruzzi 2006, 6–7; Hongisto 2006, 58–59), johon palaan tarkemmin tämän luvun loppuosassa. Molempien kohdalla olennaista on vuorovaikutus ja neuvottelu, jota käydään elokuvan elinkaaren aikana monessa eri suhteessa ja vaiheessa – ei staattisesta ja fyysisestä todellisuudesta irrallaan oleva esitys, jota tarkastellaan luonnontieteellisesti vahvistettuun aitoon todellisuuteen verraten.

Antropomorfismin voi myös nähdä ikään kuin ensimmäisenä asteena ihmisen erityisaseman epäilemisessä: se on kerronnan keino, joka korostaa samankaltaisuutta ja samaistuttavuutta. On kuitenkin muistettava, ettei se tee niin itsestään selvästi, vaan kriittisyydestään riippuen. Osittain kysymys liittyy myös kriittisen antropomorfisoinnin määritelmään – on vaikeaa piirtää kovin täsmällisiä rajoja sille, milloin inhimillistäminen on eettisesti kestävää, ja milloin ei⁶¹.

Lisäksi Welling laajentaa kriittisen antropomorfisoinnin siihen, minkä itse olen kategorisoinut rajojen hälvenemiseen. Hän käyttää esimerkkinään elokuvia *Being Caribou* (2004, Kanada) ja *Siivekäs muutto* (*Le Peuple migrateur*, 2001, Ranska,

61 Welling (2014) ei itse määrittele tarkemmin tai rajaa kriittistä antropomorfismia suhteessa pinnalliseen antropomorfismiin, vaikka hän molempia käsitteitä käyttääkin. Koko artikkelin perusteella on mielestäni kuitenkin perusteltua väittää, että hän tarkoittaa kriittisellä antropomorfismilla sen eettisesti harkittua ja valvutunutta käyttöä kerronnan keinona. Jos pinnallisen antropomorfisoinnin olennaisimpana motiivina on eläimen vetovoimaisuuden lisääminen elokuvan viihdyttävyyden lisäämiseksi, kriittinen antropomorfisointi pyrkii myös muihin tavoitteisiin eikä tietoisesti väärästi esitetyn eläimen sen hetkisen ymmärryksen valossa tulkittavissa olevaa motivaatiota tai tunnetilaa.

Saksa, Italia ja Espanja), joiden tekeminen ilman vahvaa eläimeksi asettumista ei olisi ollut mahdollista. Olen kuitenkin eri mieltä Wellingin artikkelin kanssa tässä kohdin: minusta hän hyppää antropomorfismista elokuvan kerronnan keinona tekijän keinoihin tehdä elokuvaa. Toki nämä elokuvat kuvaavat ja dokumentoivat tuota tekemisen tapaa, mutta mielestäni ne eivät tarkalleen ottaen enää ole antropomorfisointia.

Inhimillisen ja ei-inhimillisen rajojen hälveneminen

Sikojen salattu elämä sisältää myös kohtauksia, joiden voi ymmärtää sisältävän inhimillisen ja ei-inhimillisen rajojen hälvenemistä, eli vahvinta havaitsemistani posthumanismiin viittaavista kategorioista. Erotan tämän kategorian edellisestä, eläimen uudelleen paikantamisen kategoriasta siten, että näissä havainnoissa on mielestäni kyse syvällisemmin ihmisen erityisaseman liukenemisesta suhteessa ei-inhimilliseen. Tästä näkökulmasta erityisen kiinnostavia ovat kohtaukset, joiden aiheena ovat sioille tehtävät käyttäytymiskokeet.

Se, että luontodokumentin kontekstissa eläimille tehdään testejä, on jo lähtökohdaisesti silmiinpistävää, ja niissä ikään kuin monin tavoin myönnetään konstruktion keinotekoisuus. Yksi sioille tehtävistä testeistä kysyy, ymmärtääkö ja tiedostaako sika itsensä: osaako se tulkita peilikuvan esittävän sitä itseään vai ymmärtääkö se peilikuvan toiseksi siaksi. Peili ja mittaaminen viittaavat vahvasti pois luonnosta, ihmisen tapaan ottaa haltuun sekä fyysistä että sosiaalista todellisuutta.

INT. LABORATORIO - PÄIVÄ

Vaaleansininen kohde, uudenlainen musiikki. Sininen paljastuu särmiksi, peiliksi. Ympäristö on jälleen valkoinen laboratoriotaukusta, vailla seiniä, kattoa tai lattiaa. Sika katsoo itseään peilistä, jonka takana on porkkana-astia. Sika istuu kuin odottaen, että kertoja saa kysymyksensä esitettyä.

NAISKERTOJA (V.O.)

Itsensä tiedostaminen on yksi tärkeä osoitus älykkyydestä.

Tutkijoiden laatiman kokeen tulokset viittaavat siihen, että sioilla on käsitys itsestään.

Kuva 32. Katkelma Sikojen salattun elämän jälkikäsitteistä. Kohtaus peilin avulla tehtävästä testistä tapahtuu korostetun keinotekoisessa ympäristössä.

Tässä laboratorioon sijoitetussa kohtauksessa siirrytään myös muita testejä keinotekoisempaan ympäristöön: se, ettei tilassa näy kattoa tai seiniä, korostaa koetilan teoreettisuutta. Ympäristö on puhdistettu pois, jäljellä on vain päähenkilö ja testi, joka sen pitäisi nyt suorittaa. Sika vaikuttaa itsevarmalta. Se on rauhallinen, hötkyilemätön, ja suorittaa tehtävänsä vailla epäilyä. Jos eläin itse ymmärtää itsensä

subjektiksi, muuttuu julkaksi ymmärtää se vain objektina. Itseymmärrys on ikään kuin merkki subjektiudesta ja (ihmisen) kaltaisuudesta, joka velvoittaa moraalisesti enemmän kuin vaikkapa kärpäsän tai toukan olemassa oleminen.

Kun sian esiintyminen alkaa vaikuttaa tietoiselta, herää kysymys, kuka tämän esi-tyksen tekijä on, ihminen, sika vai he yhdessä. Kertoja myös käyttää kieltä, joka on poikkeuksellista: sika *tuntuu* oivaltavan nopeasti, että kyse on peilikuvasta. Kertojan repliikissä korostuu epätietoisuuden myöntäminen. Ihminen ei välttämättä, kokeista huolimatta, ymmärrä tai tunne esitettävää ilmiötä täysin: *"Koe ei ole täydellinen, mutta viittaa siihen, että sioilla saattaa olla itsensä tiedostamiskyky."*

Ihmisten ja sikojen suhde näyttäytyy erikoisena myös trooppisissa maisemissa kuvatuissa kohtauksissa. Niissä sika on ottanut ihmisen kaltaisen tilan lomapara-tiisia muistuttavalla saarella. Ne käyskentelevät rannalla, uivat kristallinkirkkaassa turkoosissa vedessä ja lepäävät saaren keskiosassa kasvillisuuden varjossa. Ihmisen rooli on näissä kohtauksissa kuitenkin vielä hämmentävämpi. Turistit lipuvat veneis-sä sikojen kanssa samoille vesille, ja kertojaääni selittää lempeän bahamalaismusiikin soidessa taustalla: *"Joskus siat käyttävät meitä hyväkseen, siinä missä me niitä. Paratiisisaarelle päätyneet siat eivät arkaile käyttää kykyjään. Nämä siat eivät todellisuudessa ole pelastuneet haaksirikosta. Naapurisaaren asukkaat siirsivät ne tänne. He tiesivät sikojen tulevan toimeen omillaan."*

Siat elävät saarella yltykyläisesti, sillä turistit ruokkivat niitä huvikseen. Kun siat ja ihmiset uivat sopuisasti samoissa kuvissa rintarinnan, kertojaääni jopa korostaa siasta paljastunutta nerokkuutta: *"Turistit alkoivat ruokkia rannoilla vaeltelevia sikoja. Jotkin älykkäät yksilöt oppivat pian, että uimalla saapujia kohti ne pääsi-vät parhaille apajille, eikä niiden tarvinnut välittää maalla vallitsevasta tiukasta nokkimisjärjestyksestä."*

Sikojen salatun elämän viimeisessä kohtauksessa ihmisen ja eläimen roolit ajau-tuvat jatkuvasti ulos tutuilta raiteilta. Sika näyttäytyy ihmisen kaltaisena olentona, rinnakkain eläjänä, mutta ei alistettuna. Paratiisisaaren siat ovat luontodokumen-tissa aktiivisia toimijoita, jotka ovat rakentaneet suhteen ihmiseen päin, ei toiseen suuntaan. Ne nauttivat luksukseksi ymmärretystä trooppisesta uiskentelusta, vapai-na ja tahtonsa mukaisesti kulkien.

Ihminen syöttää veneestä uivaa sikaa. Ihmisiä, veneitä ja sikoja rannalla. Torvet soivat laiskasti. Ihmiset uivat sikojen kanssa, hyppäävät pää edellä veteen ja näkyvät veden alla sikojen rinnalla. Yhtä matkaa uiden, raajat vettä kauhoen, jännästi kovin samalla tavalla.

NAISKERTOJA (V.O.)

Näin uivista sioista tuli Bahaman vetonaula.

Tänne matkustetaan eri puolilta maapalloa vain katsomaan sikoja.

Sioille se merkitsee ehtymätöntä herkuttelua.

Bahaman uivien possujen tarina on oiiva esimerkki siitä, miksi sika on niin menestyksekkäs eläin.

Verrattomat aistit, älykyys ja mukautumiskyky auttavat sitä selviytymään lähes missä tahansa.

Kuva 33. Katkelma Sikojen salatun elämän jälkikäsitalkareista. Vaikutelma ihmisen kaltaisesta olennoista korostuu kuvissa, jossa siat ja ihmiset uivat leppoisasti yhtä matkaa.

Posthumanistisesta näkökulmasta ajatuksia herättävä on myös luontodokumentin loppulause: *"Täällä sikojen kierros umpeutuu. Ne ovat päässeet pois maatalojen läiteistä. Ne piehtaroivat vapaina trooppisen auringon alla, polskivat turkoosin sinisessä meressä, ja saavat kaiken, mitä päiviin paratiisissa kuuluukin."*

Loppulause saa kysymään, mihin tuo 'sikojen kierros' viittaa: luontodokumentin esittelemiin erilaisiin sikojen olosuhteisiin, vai sian evoluution kierrokseen villisiasta kotipossuksi ja sieltä jälleen vapaaksi? Ajatuksia herättää myös sikojen kierroksen päätepiste, joka sijaitsee ilmeisen hyvissä oloissa, jopa nautintojen parissa, mutta on kuitenkin inhimillistetty ja dokumentin tekijöiden määrittämä.

Lopulta herääkin kysymys siitä, mikä *Sikojen salatun elämän* aiheena oikeastaan on ja ei ole: luontodokumentin aiheena ei nimittäin ole (dualistisesti ymmärretty) luonto, vaan sian ja ihmisen yhteiselo. Silti se muistuttaa vahvasti luontodokumenttia, koska siinä vallitsee niihin kytkeytyvä ja helposti tunnistettava tyyli: eläinaiheisia kuvia selittävä neutraali kertojaääni, kevyt mutta asiapitoinen tunnelma ja toisaalta säännöllisin välein myös luonnontilaisia sikoja kuvaavia kohtauksia.

Näkyvä ihminen ja esiintyvä kotieläin

Luontodokumentit vaikuttavat lähtökohtaisesti epätodennäköiseltä paikalta etsiä uudenlaista luontokerrontaa. Tekijät ovat sidottuja genrekonventioon ja taloudellisiin intresseihin, eivätkä voi radikaalisti muuttaa totuttuja formaatteja. Jos luontodokumentti nostaa ympäristökysymykset keskiöön, siitä tulee ympäristödokumentti, jota *Avaran luonnon* konteksti ei tue. Aivan luvun alussa kuvailemani

David Attenboroughin *A Life on Our Planet* tuskin tulee sarjassa koskaan esitetyksi – harva meistä haluaa itkeä ahdistuneena perheensä kanssa parhaaseen katseluaikaan lauantai-iltana.

Analyysini havainnot todistavat paremminkin murtumia ja nyansseja kuin kumouksellista luontokäsityksen kyseenalaistamista, sillä paikoitellen aineistoni luontodokumenttien ymmärrys luonnosta toisintaa luontodokumenttien vanhoja, tuttuja trooppeja. Olen kuitenkin analyysini avulla tuonut myös esiin, etteivät luontodokumentit välttämättä ole vain historiaan sidottu lajityyppi. Genrekonvention sisällä voidaan tuoda ihminen näkyviin joko esitetyssä luonnossa tai teoksen tekijänä, esittää luontoa kulttuuriin kietoutuneena, paikantaa eläimen asemaa uudelleen ja ehdottaa ihmisen erityisasemaa turvaavan rajan sumentumista. Uskoakseni tämän luvun keskeisin saavutus onkin juuri luontodokumenttien posthumanistiseen ajatteluun resonoivan kerronnan esiin tuominen.

Tiivistäen analyysini voi siis sanoa tuoneen esille posthumanistista virittymistä aineistoni esittämässä luonnossa, sen esittämistavassa sekä siinä, miten tutkijana elokuvia tarkastelen. Pohdin seuraavaksi vielä tarkasteluni merkitystä posthumanistisen teoriakeskusteluun virittyneenä syventyen näihin tasoihin, eli siihen, mitä esitetään ja miten esitetään. Lopuksi syvennyn vielä siihen, miten olen aineistoani tarkastellut.

Aiheessa näkyvä ihminen

Urbaani maailma vaikuttaa aluksi kyseenalaistavan dualistista luontokäsitystä paljon *Sikojen salattua elämää* selkeämmin, sillä tapahtumat sijoittuvat suurkaupunkeihin, kuten New Yorkiin ja Roomaan. Tarkemmassa analyysissä se näyttäytyy kuitenkin paljon latteammin posthumanistisena: neljästä kategoriasta olen tehnyt siitä havaintoja pääasiassa ensimmäisestä. Siinä esitetyt kaupungit ovat syvällisesti inhimillisiä elinympäristöjä, mutta niissä olevat eläimet pysyvät irti inhimillisestä maailmasta.

Sikojen salatun elämän monet kohtaukset ehdottavat luontoa, jossa ihminen vähintäänkin osallistuu esitettyyn maailmaan. Vahvimmin posthumanistista ajattelua ehdottavat piirteet, joissa luontodokumentti tuo esiin luonnon asettumista ihmisen kaltaiseen rooliin tai ihmisen sulautumista yhdeksi luontokappaleeksi muiden joukossa. Tässä mielessä *Sikojen salatussa elämässä* voi nähdä enemmän neuvottelua siitä, missä aiheena olevan luonnon rajat kulkevat, vaikka siinä on myös melko perinteisiä kohtauksia villien sikojen luontaisista habitaateista. Myös kotieläimen nostaminen luontodokumentin kerrontaan on tavanomaisesta poikkeava ele.

Vallitseva tunnelma on kuitenkin leimallisen positiivinen: vaikka sika on myös teollisen massatuotannon lihantuotantoeläin, suhdetta ihmiseen käsitellään kuin sika olisi pääasiassa hyötynyt ihmisestä. Siat näyttäytyvät kotieläiminä ollessaan varsin hyvin kohdelluilta: pilttuussa makaavalla emakolla on olkipohja, Siperian viimassa pärjäävä sika vaeltaa vapaana pihapiirissä. Siat näyttävät usein perheeltä,

pikkupossut välillä kuin lapsilta. Trooppisella saarella ihminen myös ruokkii sikoja, vaikka ne eivät olekaan suoraan juuri tämän ihmisen kotieläimiä.

Näkökulman valinta tuntuu olevan linjassa luontodokumenttien viihteellisuuden ja luontokäsityksen myönteisyyttä korostavan tunnelman kanssa. Myös *Urbaanin maailman* tekijät ovat valinneet kertoa juuri niistä eläimistä, jotka pärjäävät kaupungeissa. Vaikka luontodokumentin viimeisenä esiteltävänä eläinlajina on keinotekoisista valoista suuresti kärsivä karettikilpikonna, tunnelma palautetaan loppua kohti jälleen optimistiseksi: Singapore esitellään kaupunkina, jossa myös eläimet voivat hyvin.

Se, että juuri nokkelat eläimet menestyvät kaupungissa, eivätkä vaikkapa ihmisen mittapuulla aggressiiviset, moraalittomat tai iljettävät eläimet, on tietysti olennainen valinta. Myös rotat, kanit, talitiaiset tai sinisorsat voisi nostaa esimerkeiksi kaupunkimaisissa olosuhteissa menestyvistä eläimistä. Luonto siis kelpaa meille myös kaupunkiin, mutta mielellään vihreinä puina ja telmivinä saukkoina, jännittävästi kiitävinä muuttohaukkoina ja itseämme muistuttavina apoina. Kaupungissa hyeenat muuttuvat hyväntahtoisiksi, eivätkä leopardit pyydä ihmisiä, vaan porsaita. Esitetyt eläimet kaupungissa lisäävät hyvinvointia, ne eivät vahingoita ihmisiä. Kuten olen aiemmin esittänyt, luontodokumenttien luonteeseen kuuluu keveys ja viihteellisyys, kun taas luontoon liittyviä ongelmia käsittelevät dokumentit kategorisoituvat helposti ympäristödokumenteiksi (ks. esim. Mitman 2009, 214).

Ehdotan, että tämä leimallinen viihteellisuuden ominaisuus kytkeytyy luontodokumenttien sisäsyntyiseen antroposentrisyyteen. Ne ovat ihmisten viihtymiseen tehtyjä tuotteita, jotka tarkastelevat kohteitaan inhimillisesti mielekkäällä tavalla. Posthumanistinen ehdotus herättää kysymyksen siitä, kuinka pitkälle ihminen voi siirtää itseään sivuun itselleen rakentamasta tuotteesta. Ihminen luontodokumentin ontologisessa ytimessä synnyttää epäilyksen siitä, onko posthumanistinen luontodokumentti eräänlainen sisäinen paradoksi. Aiheen osalta aineistoni avaa tällaisen purkutyön ensimmäisiä askelia, mutta jättää avoimeksi, kuinka pitkälle antroposentrismin purkamisessa voi luontodokumenttien kohdalla mennä ilman, että yhteys vahvasti etabloituneeseen genreen katkeaa.

Tästä huolimatta voi todeta, että esityksen luonnosta on mahdollista rakentaa vähemmän antroposentristä vain, jos ymmärrämme missä ja miten ihminen on siinä keskiössä. Luontodokumenttien inhimillisyyden on ensin käytävä ilmi, jotta ihmisen roolia voisi posthumanistisen pyrkimyksen mukaisesti pienentää. Ihmisen näkymistä esitetyssä luonnossa voi siis pitää ikään kuin ensimmäisenä avauksena kohti posthumanistisia piirteitä: luontodokumentti ei välttämättä ole yhtään vähemmän ihmiskeskeinen, mutta inhimillisyyttä ei ole enää piilotettu teknisen tallennuslaitteen ja vallitsevan tyylin taakse, vaan ihmiset ja ihmisyyys näkyvät luontodokumentin aiheessa monin tavoin.

Performatiivisuus luontodokumentissa

Ajatus posthumanistisesti virittyneestä luontodokumentista ehdottaa myös luopumista autenttisen luonnon ja keinotekoisien teknologian dualismista. Tällaiseen ajatukseen *Sikojen salattu elämä* vastaa vahvemmin kuin *Urbaani maailma*, joka säilyttää tekijän ja välineen näkymättömissä linssin toisella ja aidon luonnon toisella puolella. *Sikojen salatun elämän* kerronta paljastaa tekijän position selvästi rakennetuilla kohtauksilla, joissa sika suorittaa ihmisen sille antamia tehtäviä. Kertojaäänien sanavalinnat tukevat vaikutelmaa, jossa ihminen asettuu kaikkietävän subjektin sijaan erehtyvän tarkkailijan rooliin: babirussa-urosten pystypaini näyttää toverilliselta, me *luulemme* tuntevamme siat ja sika *tuntuu* oivaltavan katsojansa peilistä itseään. Myös sika itse vaikuttaa katsojaa hämmentävästi asettuvan esiintyjän rooliin katsoessaan suoraan kameraan ja suorittaessaan sille annettuja tehtäviä lyhyen pohdinnan jälkeen.

Sikojen salattu elämä siis esittää myös omaa katsettaan luontoon, vaikka toisaalta näiden kohtausten kanssa vuorottelevatkin perinteisemmät kuvaukset villeistä sioista savannilla ja trooppisessa metsässä. Dokumentaarisen elokuvan teoriankehityksessä tämänkaltaista lähestymistapaa on kiinnostavaa pohtia performatiivisuuden käsitteen kautta. Performatiivisen dokumenttielokuvan kenties vakiintunein paikannus löytyy Bill Nicholsin moodijaottelusta, jossa hän kutsuu performatiiviseksi sellaista dokumentaarista elokuvaa, jossa korostuu tiedon subjektiivisuus, paikallisuus ja ruumiillisuus (2001, 131). Nicholsin performatiivisuus on sisällöllistä suuntautumista, jossa yleisen, jaetun ja historiallisen sijaan todisteina toimivat muisti, affektit ja yksittäisten ihmisten näkökulmat (emt., 137).

Nichols kuitenkin selittää performatiivisuuden nimenomaan elokuvan sisällöllisenä näkökulmana (emt., 134). Performatiivisuus ei purkaudu elokuvan tekemiseen tai sen näkymiseen, vaan tiedon luonteeseen. Tältä kannalta kiinnostavampi onkin elokuva- ja mediatutkija Stella Bruzzin näkemys performatiivisesta dokumentaarista elokuvasta. Hänen määrittelyssään performatiivisuus liukuu elokuvan sisällöstä kuvaamisen tapahtumaan. Performatiivisuus merkitsee kuvaajasta, kamerasta ja tallentamisesta vapaan aiheen tai sisällön hylkäämistä utopistisena, ja sen hyväksymistä, että dokumentaarisuus sisäsyntyisesti merkitsee kameran ja kuvaajan, tallentamisen tai esittämisen läsnäoloa (2006, 10–11, 186). Autenttinen todellisuus on siis dokumentaarisen elokuvan *tekemistä* – se mikä on totta, syntyy elokuvantekijän, aiheen ja katsojien kohtaamisessa.

Bruzzin performatiivisuus ei siis ole vain valinta elokuvan aiheen suhteen, vaan Bruzzi kytkee käsitteen yleisemmin dokumentaarisen elokuvan luonteeseen (2006, 1, 10). Erityisesti tämä piirre voi korostua Bruzzin mukaan kahdella eri tasolla: ensiksi elokuvan subjektien tietoisien itsensä esittämisen tai toiseksi elokuvantekijän 'tunkeutuvan läsnäolon' (*intrusive presence*) kautta (emt., 186–187). Sekä *Sikojen salatun elämän* esiintymisen vaikutelman herättävä sika että näkyvästi rakennettuihin testitiloihin sijoitetut kohtaukset kytkeytyvät näihin ajatuksiin. Vaikka

Bruzzin teoreettinen ajattelu on kehitetty ensisijaisesti esiintyvien ihmisten varaan, mielestäni sitä soveltaen voi esittää, että *Sikojen salatusta elämässä* on havaittavissa performatiivisia piirteitä.

Pohjimmiltaan Bruzzin performatiivisuuden teoria ei kuitenkaan näyttäydy erityisen posthumanistisena, sillä taustaoletuksiltaan sekin nojaa ajatukseen representaatiosta (ks. Hongisto 2015, 15). Ilona Hongisto sen sijaan jatkaa Bruzzin ajatuksista eteenpäin todellisuuden prosessuaalisuuteen kytkeytyen. Olennaista hänen kehittämässään kuvarajan estetiikassa on, että todellisuus ei jähmety vain elokuvaa edeltäväksi kohteeksi, joka voidaan dokumentaarisen elokuvan avulla merkityksellistää, vaan hahmottuu aktiivisena ja pysähtymättömänä materiaalisuutena (2015, 16).

Hongiston performatiivinen kanssakäyminen merkitsee todellisuuden, tallentamisen ja rajauksen dynamiikkaa (emt., 15). Käytännössä tämä voi tarkoittaa esimerkiksi kerronnan tyyliä, jossa kuvarajaus ottaa niin näkyvän roolin, että se nousee kertojaäänien rinnalle todellisuuden määrittäjänä. *Sikojen salatun elämän* kaikesta huolimatta melko konventionaaliseen kerrontaan on hankalaa soveltaa Hongiston kuvarajan estetiikkaa suoraan, mutta kenties Bruzzin performatiivisuudesta voi kurottaa kohti todellisuuden prosessuaalista luonnetta ja sitä kautta kohti uudenlaista ymmärrystä aineistona toimivasta teoksesta.

Kiinnostavan teoreettisen vertailukohdan voi löytää ei-inhimillisen toimijuuden teoriakehyksessä esiintuomani fyysikko ja tieteenfilosofi Karen Baradin ajattelusta. Barad keskittyy ajattelussaan tieteen tutkimuksen viitekehykseen, jolloin Bruzzin ja Hongiston keskiössä olevan dokumentaarisen elokuvan paikalla ovat esimerkiksi diskursiiviset käytännöt tai tieteelliset apparatit. Ontologisessa perustassa sen sijaan on havaittavissa yhteisiä viitepisteitä.

Baradin ontologinen suuntautuneisuus, toimijuusrealismi, pitää sisällään uusmaterialistisen näkökulman ei-inhimilliseen toimijuuteen (2008, 129, 133–135). Passiivisen materian ja aktiivisen tarkastelijan tilalle hän ehdottaa ilmiöiden ja suhteiden ensisijaisuutta todellisuuden perusyksikköinä. Ajattelu perustuu Hongiston kuvarajan estetiikan kaltaisesti kehkeytymisen periaatteelle, jonka mukaan todellisuus, maailma tai esimerkiksi luonto eivät koskaan ole staattisesti valmiita, vaan alituisessa muutostilassa.

Tällainen ontologinen siirtymä haastaa ajatuksen todellisuuden esittämisestä representaatioiden kautta, sillä esittämisen kohde ei tällöin edellä tai ole irrallaan esityksestä. Performatiivisuuden käsitteellistys tarjoaa yhden vaihtoehdon todellisuuden tai maailman hahmottamiseksi ja tutkimiseksi, jolloin kohteen (esimerkiksi luonto), tiedon (esitys) ja tietäjän (tutkija tai subjekti) ymmärretään kaikkien muodostuvan jatkuvasti kehkeytyen. Posthumanistinen näkökulma performatiivisuuden muodostuu ymmärtämällä kehkeytymisen osalliseksi muitakin kuin ihmiset, eli sisällyttämällä aktiivisen toimijuuden piiriin myös ei-inhimillisen materiaallisen todellisuuden (Barad 2008, 136, 141–142).

Aineistosta tekemissäni havainnoissa ja niiden pohdinnoissa on hahmotettavissa liukuma performatiivisuudesta sisällöllisenä ilmiönä, esittämisenä, kohti ontologista asetelmaa, jossa performatiivisuus edustaa syvällisemmin representaatioteoreettiselle ajattelulle kriittistä näkökulmaa. Uusmaterialistinen ymmärrys aktiivisesta ei-inhimillisestä toimijuudesta ja posthumanistinen performatiivisuus muodostavat näkökulman, jossa luontokäsitys ja dokumentaarinen elokuva merkityksellistyvät luontodokumenttien aiempaa (representaatioteoreettiseen lähestymistapaan perustuvaa) tutkimusta ajatellen uudella tavalla. Tällaisella tarkastelutavalla on luontodokumentteja toistaiseksi lähestytty harvoin, mutta tämän väitöskirjan toinen ja kolmas tapaustutkimus ovat yhdenlaisia esimerkkejä siitä, millaista ajattelua se voi tuottaa.

Luontovalokuvien kohdalla Karen Baradin ajattelua on seurannut esimerkiksi kirjallisuudentutkija Katri Aholainen pohtiessaan valokuvien mahdollisuutta edustaa ei-inhimillistä Yrjö Kokon teoksessa *Laulujoutsen* (1950). Aholainen kirjoittaa huonoista valokuvista, jotka kieltäytyvät esittämästä ei-inhimillistä todellisuutta siten kuin ihmiset haluavat sen nähdä. Aholainen näkee tähtäneet ja epätarkat kuvat rehellisenä joutsenten kohtaamiselle:

Huonot kuvat nimenomaan vaativat kertomaan todenmukaisesti joutsenista. Valokuvat ovat performativisia; ne eivät vain tallenna vaan ne osallistuvat aktiivisesti maailman muotoutumisen [...]. (2020, 198.)

Aholainen nojaa argumentoinnissaan myös valokuvateoreetikko Joanna Zylinkaan, jonka määrittelyssä tällainen posthumanistisesti virittynyt katse haastaa aiempia tapoja ymmärtää valokuvan olemusta maailman esittämisessä (2017, 43). Tästä huolimatta kyse on keskeisesti tutkijan, tekijän tai Zylinskan tapauksessa taiteilijan inhimillisestä katseesta, eli valokuvien tarkastelemisesta todellisuuden tuottamiseen osallistuvana, prosessuaalisena tekemisenä. On siis olennaista korostaa, että vastuu toimijuudesta säilyy kaikesta huolimatta ihmisellä.

Teoksen ja sen tekijöiden kanssa liittoutuminen

Posthumanistinen viitekehys ehdottaa tietoista ihmisyyden ja siten itsemme tarkastelua myös tutkijoina. Antroposentrismien purkaminen on sekä teoreettisissa keskustelussa että konkreettisissa teoksissa johtanut monenlaisiin suuntiin, joista yksi esimerkki ovat pohdinnat siitä, millä tavoin ja kuinka mielekkäästi inhimilliset teokset voivat kertoa tai ylipäänsä esittää ei-inhimillistä todellisuutta.

Tarkastelutavan osalta kritiikin kohteeksi on päätenyt teoksien ymmärtäminen todellisesta maailmasta irrallaan leijuvina representaatioina, mutta myös tutkijan kyseenalaistamaton tarkasteluasema. Kirjallisuudentutkija Rita Felski on kuvaillut

alallaan vallinnutta kriittistä mielialaa, joka tuottaa moraalisen epäilyn tekstin, tekijän tai genren syyllisyydestä (2015). Teoksen tarkastelu on tällöin kulttuurisesti ongelmalliseksi todettujen piirteiden etsimistä ja paljastamista jopa sellaisten ideologisten kytkösten osalta, joita tekijät eivät edes tiedä tehneensä. Tutkijan kritiikki puolestaan paikantuu vaille taustakontekstia, ikään kuin kontekstittomaan tarkasteluasemaan (emt., 152).

Felski ehdottaa epäilevän ja syyllisiä etsivän kriittisen mielialan rinnalle – etäisyyden ja erottautumisen sijaan – liittoutumista teosten kanssa. Lähestymistapana tämä tarkoittaa yhtäältä syventymistä teosten ajattomuuteen ja toisaalta niiden ymmärtämistä ei-inhimillisinä toimijoina (2015, 154). Tutkimusotteen tasolla Felskin lähestymistapa voi tarkoittaa esimerkiksi avautumista teoksen mahdollistaneille suhteille ja antautumista sen vaikutuksille (emt., 154). Posthumanistista kirjallisuudentutkimusta jäsentäessään Elsi Hyttinen ja Karoliina Lummaa kirjoittavat, että tämä on yksi tapa avata katsettaan kohti taideteosten maailmallisia yhteyksiä (2020, 20).

Vaikka Felski kirjoittaa ensisijaisesti kirjallisuustieteen näkökulmasta, hänen ajatuksiaan voi mielestäni soveltaa myös laajemmin. Tämän tutkimuksen lähestymistavassa keskeistä on ollut oma taustani, mistä syystä en ole kokenut mielekkääksi asettua etäiseksi tarkkailijaksi, etsimään aineistostani ensisijaisesti sellaisia piirteitä, jotka viittaisivat niiden jonkinlaiseen puutteellisuuteen ympäristökriisin näkökulmasta. Kymmenen vuoden työkokemus televisioteollisuudessa on muokannut ajattelustani näkökulman, josta on vaikeaa tarkastella luontodokumentteja ilman niiden tekemisen kontekstia.

Tällainen näkökulma saa myös tarkastelemaan valtavirran televisioviihdettä ilmiönä, jonka tuottamiseen vaaditaan audiovisuaalisen alan ammattilaisia. Sisällön muokkaaminen käsikirjoituksen muotoon on yksi konkretisoituma tästä näkökulmasta. Sillä kommunikoidaan käsikirjoittajan tuottamat panokset ammattilaisten muodostaman ketjun muille tekijöille, ja se alleviivaa käsikirjoittajan paikantumista työryhmän osaksi. Käsikirjoittaja voi tehdä oman työnsä valmiiksi, mutta se ei tarkoita samaa kuin valmis ohjelma – on oltava nöyrä sekä edeltäville että seuraaville työvaiheille.

Näin hahmotettuna myöskään perinteisen luontodokumentin⁶² oletettu tai hypoteettinen käsikirjoittaja ei voi tehdä mitä tahansa: hänellä ei ole mahdollisuutta muuttaa genrekonventioita radikaalisti, hän ei voi rakentaa tunnelmaltaan katsojalupausta pettävää kokonaisuutta, eikä hän voi korostaa tai piilottaa dokumentaarisen materiaalin yksityiskohtia pelkästään ajatussuuntauksen johdattamana. Näin ollen hänen työstään ei myöskään ole mielekästä tarkastella mitä tahansa ominaisuuksia tai niiden puutteita.

62 Viitaan ilmaisulla aiemmin esittelemääni, *blue chip* -nimellä kuvailtuun perinteiseen tai klassiseen luontodokumenttiin.

Tutkimusotettani voinee kyseenalaistaa kriittisyytensä osalta, mutta toisaalta sen arvon voi nähdä siinä, että lähestymällä hypoteettisesti luontodokumenttien käsikirjoittajan positiota se tuottaa olennaisesti toisenlaista tietoa. Minua on tässä tutkimuksessa kiinnostanut se, mitä valtavirran rajaamissa reunaehdoissa on mahdollista nähdä toisin: onko *Avaran luonnon* luontodokumenteissa mahdollisuutta vastata uusmaterialismin tai posthumanismin virittämiin haasteisiin. Tarkastelutapani paremminkin eläytyy, havainnoi, jäsentää ja kytkee kuin etsii valtavirran luontodokumentteihin piiloutuneita sudenkuoppia tai valtarakenteita. Näin astun askeleen kauemmas sellaisesta tutkimusasetelmasta, jota leimallisesti määrittää teoksesta etäisyyttä ottava representaation kriittinen tarkastelu. Se, ettei teoksen ja maailman väliin muodostu näkymätöntä estettä ja muuria, näkyy myös tarkasteluni kohdistumisessa, sillä käsikirjoitus alleviivaa luontodokumentin suhdetta elokuvan tekemiseen, ei niinkään sen aiheena olevaan fyysiseen luontoon.

Olennaista onkin siis jälkikäteen käsikirjoittamisen synnyttämä tutkijapositio, joka myös ohjaa tarkastelua toisenlaiseen suuntaan kuin esimerkiksi ekokriittisen elokuvatutkimuksen virtaus havaintoapparaattia uudelleen kouluttavista elokuvista tai Aholaisen ajatus huonoista valokuvista. Tässä tapaustutkimuksessa se ohjaa kytkeytymään kerrontaan, joka ei vaaranna luontodokumenteille tyypillistä viihteellisyyttä. Tärhtäneet tai epäterävät kuvat eivät ole *Avaran luonnon* luontodokumenttien tapauksessa yleisiä, eikä niillä myöskään ole tapana uudelleen kouluttaa katsojien havaintoapparaattia. Hypoteettiseksi käsikirjoittajaksi asettuminen ohjaa tutkijaa kiinnittämään huomiota tekijyyden reunaehtoihin: lopputulos ei voi olla mitä tahansa.

Tästä positioista olen kokenut mielekkääksi etsiä ja pohtia sellaisia kerronnan keinoja, jotka ehdottavat uudenlaista ajattelua, mutta eivät uhkaa luontodokumenttien konventionaalista tyyliä yleisön ja sitä kautta rahoituksen menettämisellä. Sekä kriittisen tutkijan että hypoteettisen käsikirjoittaja–tutkijan näkökulmat voivat vastata pyrkimykseen ehdottaa posthumanistisesti orientoitunutta ja antroposentrisyyttä purkavaa kulttuuria, mutta paikantavat itsensä eri tavoin, ja siksi ymmärtävät aineistonsa mahdollisuudet ja rajoitteet eri tavoin.

Myös tämän tarkastelun tuottamat näkymät jatkotutkimukselle avautuvat jälkikäteen käsikirjoittamisen varaan. Tutkimukseni antaa hyvän pohjan tutkia tarkemmin käsikirjoittamista osana dokumentaarisen luontoesityksen rakentumista. Esimerkiksi käsikirjoittamiseen syventyvä taiteellinen tutkimus voisi avata näkymiä siihen, millaisia audiovisuaalisia luontoja olisi teoreettisestikin mahdollista tavoittaa ja miten esittää luontoa toisin, vähemmän ihmiskeskeisestä näkökulmasta.

Tietoisuus oman tarkastelunsa ihmiskeskeisyydestä on mielestäni hyvä lähtökohhta posthumanistiseen keskusteluun. Tunnistan ja tunnustan etuoikeutetun ihmisyyteni, ja se on ensimmäinen askel kohti antroposentrisyyttä purkavaa tutkimustyötä. Ympäristökriisin mittakaavassa askel on kiistatta vaatimaton, mutta väitöskirjatutkimuksen puitteissa siitä on kuitenkin hyvä ponnistaa tulevaisuudessa pidemmälle.

Dokumentaarinen luontokerronta

Työni alussa hahmottelin luontodokumenttien elokuvahistoriallisia juuria ja niiden myötä luontodokumentteihin kytkeytyneitä konfliktisia teemoja. Yksi kiehtova havainto tästä pitkästä historiasta on, että monet dokumenttaarisista luontoesityksistä käydyt julkiset kamppailut ovat olleet ajankohtaisia sekä 1910-luvulla että sata vuotta myöhemmin, 2010-luvulla. Yhtäältä keskusteluissa korostuu autenttisuuden kaipuu, fiktiivisyyden ymmärtäminen toden vääristämisenä ja inhimillistämisen kaltaisten kerronnan keinojen kritiikki. Toisaalta samaan aikaan isojen budjettien luontoelokuvat pyrkivät ihmeellisten tarinamaailmojen ja uusimpien teknisten ratkaisujen kautta kohti suurempia yleisöjä. Luontodokumentit ovat olleet yhtä aikaa luonnonsuojeluaatteen lähettiläitä ja massojen kulutustuotteita.

Kirjoitin myös, että akateeminen käsitys luontodokumenttien luonteesta ja merkityksestä on pitkään ollut melko kapea. Esitin, että luontodokumentit on mielletty yksipuolisesti luonnontieteiden popularisoijiksi. Viitekehykset, joiden puitteissa olisi ollut luontevaa tutkia luontodokumenttien avaamia näkymiä – kuten dokumenttaarisen elokuvan tutkimus tai esimerkiksi ympäristötutkimus kaikessa moninaisuudessaan⁶³ – ovat pitkälti ohittaneet ne.

2020-luvulla ympäristökriisin syvyys ja mittakaava ovat puskeneet kysymykset luonnosta laajemmin humanististen tieteiden keskiöön. Myös elokuvateorioiden kohdalla vakiintuneita näkemyksiä on haluttu tarkastella ekologiselta kannalta uudelleen (ks. esim. Pick ja Narraway 2013, 6–8). Se, miksi ei-inhimillisen olevaisuuden esittämistä ei ole aiemmin koettu kiinnostavampana tutkimuskohteena, juontuneen samaan vyyhtiin kuin mihin monet muut tieteenalat ovat havahtuneet: ajattelumme on ollut niin ihmiskeskeistä, että elokuvateoriat eivät yksinkertaisesti ole nähneet taustaksi, resurssiksi tai omaksi todellisuudekseen miellettyä ei-inhimillistä olevaisuutta (ks. Pick ja Narraway 2013, 6–8). Tässäkin tutkimuksessa pohditut luonto–kulttuuri -kahtiajaon purkautuminen, ei-inhimillisen toimijuuden uudelleen ymmärtäminen, materian aktiivisuuden hahmottaminen ja monet muut käsitteelliset uudelleenarvioinnit ovat kyseenalaistaneet näitä vanhoja näkökulmia ja rajoituksia.

Väitöskirjani osallistuu tähän muutokseen ja luontodokumenttien tutkimukseen pääasiassa sen tuottamalla käsitteellistyksillä, jotka nostan tässä luvussa esiin kursivilla kirjoitettuna ja toisiinsa suhteutettuna. Aloitan työni otsikosta, *Läpinäkyvä*

63 Ympäristötutkimuksen moninaisuudesta tarkemmin ks. esim. Lummaa, Rönkä ja Vuorisalo (2012, 15–22).

luontokäsitys, jolla ehdotan, että aineistoni luontokäsitys on ainakin osittain näkymätön ja jopa huomaamaton. Ensinnäkin viittaa läpinäkyvyyden termillä siihen klassisen kerronnan tyyliin, millä luontodokumenteissa on tavattu luontoa esittää. Toiseksi läpinäkyvyys kytkeytyy työssäni dokumentaarisuuden moodiin, jossa objektiivisuuden vaikutelmaan vetoava tyyli ja kerronta mieltyy ikään kuin ikkunaksi todellisuuteen. Kolmanneksi läpinäkyvyys korostaa luontokäsityksen olemassaoloa, jonkinasteisesta näkymättömyydestään huolimatta. Myös luontodokumenttien luonto on kulttuuriselle merkityksenannolle alisteista.

Antroposkenen ekosysteemi on ensimmäisen tapaustutkimukseni tuottama tiivistys siitä, mitä luontodokumentin metsälle tapahtuu elokuvallisessa kontekstissaan. Aineistoni elokuvat ovat audiovisuaaliselta ilmaisultaan hyvinkin erilaisia, ja ensivaikutelma metsästä on vahvasti erilainen. Tästä huolimatta niissä paljastuu samankaltainen logiikka, jossa esitetty metsä pelkistyy kerronnan tarpeiden mukaan muovautuvaksi näyttämöksi. Näin luontodokumentin metsäekosysteemistä tulee näyttämö, eli skene, jolla päähenkilöiden kaltaiset eläinhahmot esittävät inhimillisiin tarpeisiimme rakennetun ja niitä lujittavan kertomuksen.

Ensimmäisessä tapaustutkimuksessani olennaista on myös se yhteys, joka rakentuu ikkuna todellisuuteen -metaforaan nojaavan dokumentaarisuuden ja villin luonnon käsitteellisen konstruktion välille. Luontodokumenteille tyypilliseksi tunnistettu kerronnan tyyli rakentaa vaikutelmaa, jossa luontoa olisi tallennettu 'sellaisenaan'. Elokuvan kuvamateriaali mieltyy läpinäkyväksi ikkunaksi todellisuuteen. Samaan aikaan esitetty luonto on vailla näkyviä jälkiä inhimillisyydestään – luonto näyttää koskemattomalta, omalta valtakunnaltaan jossain niin kaukana toiseudessa, että alueen rajat eivät koskaan tule vastaan.

Tällainen *polaarinen toiseus*, villiys ihmisyyden ja ajan ulottumattomissa, on tunnistettu palkitsevaksi jo luontodokumenttien esiäidin, Disneyn *True Life Adventures*-sarjan tuotannossa 1950-luvulla. Siihen on kytkeytynyt voima, jolla luontodokumenteista on kasvatettu massakulttuurin miljoonatuotteita, mutta samaan aikaan niiden on ollut tärkeää kytkeytyä dokumentaarisen luotettavuuden ja aitouden diskursseihin. Luotettavuuden kytkös on rakennettu nimenomaan luonnontieteelliseen tietoon, jonka osuus luontodokumenttien menestystarinassa on kuitenkin vain murtoluku. Ehdotan, että yhtä paljon genre on nojannut viihteelliseen kerrontaan, draamalliseen kuljetukseen ja villiiden mielikuviin.

Toinen tapaustutkimukseni tuottaa käsitteellistykseen *dokumentaarisesta kuvittelusta*. Dokumentaarisuuteen liitetty kuvittelu ei sellaisenaan ole oman ajatteluni tulosta, mutta sen soveltaminen ei-inhimillisen maailman esittämiseen ja luontodokumenttien kontekstiin on tämän tutkimuksen tuottama näkökulma⁶⁴.

64 Esimerkiksi Ilona Hongisto käyttää kuvittelua merkitsemään dokumentaarista operaatiota, joka ei toimi yksinomaan kertomuksen varassa, vaan myös laveammin kerronnallisten elementtien välissä (2015, 28–29).

Tarkastelemalla aineistoni draamallisia rakenteita tuon esiin ehdotuksia, joita luontodokumentin audiovisuaalinen kerronta tekee luonnosta vaivihkaa. Se ehdottaa älyllistä kasvua erityisille eläinyksilöille, avaa mahdollisuuden ymmärtää kaloja merkityksellisinä yksilöinä ja esittää kasvien toimijuuden tuntemattomana, mutta aktiivisena voimana. Kertojaani ei sanallista näitä ehdotuksia, eikä tuo esiin tällaisten väitteiden suhteellisuutta, mutta referentiaalinen materiaali synnyttää kerronnan ja kertomuksellisuuden kautta kuvittelua, joka säilyy dokumentaarisuuden puitteissa.

Vaikka luontodokumenttien kohdalla ei juurikaan ole käyty totuusväittämien suhteellisuuteen kiinnittyvää keskustelua, kerronta toimii niissä eräänlaisena mahdollisuuksien ja ehdotusten esittäjänä, dokumentaarisen kuvittelun tilana ja keinona. Jyrkkärajausina piirtyvän faktatiedon ja asiapitoisuuden vaateet eivät estä kerronnan liukumaa pois totuuden ja valheen kategorioista kohti ulottuvuuksia, jotka toimivat ikään kuin eri kielellä (ks. Helke 2006, 199). Näin dokumentaarisen elokuvan luonnosta voidaan tehdä, tietoisesti tai tiedostamatta, kuvitteluun perustuvia ehdotuksia.

Dokumentaarinen kuvittelu ei tarkoita elokuvallista fiktiota, vaan kytkeytyy todellisuuden luonteeseen tulkinnanvaraisena: sumuisena, suhteellisena ja fragmentaarisenä. Se kuljettaa luontodokumenttia sellaisten kysymysten äärelle, joihin meillä ei vielä ole aavistusta parempia vastauksia. Luontodokumenttien kertomuksellisuutta – ja kerrontaa yleisemminkin – on kyseenalaistettu, mutta dokumentaarisen kuvittelun havainto tuo esiin ehdotuksia, jotka nimenomaan kertomuksellisuus luontodokumenteissa mahdollistaa. Tällä tavoin myös perinteiset luontodokumentit voivat uudistaa luontoon liittyvien käsitteiden ja ilmiöiden merkityksiä.

Mitä hyötyä tällaisesta todellisuuden uudelleen kuvittelusta sitten on? Uskon, että se auttaa eteenpäin aikana, jolloin tulevaisuus täyttyy luonnon menettämisen uhkakuvilla. Jos aikoo kuvitella todellisuuden uudelleen, joutuu todennäköisesti kuulostamaan oudolta ja epäilyttävältä. On kurotettava ajatuksia sellaisiin suuntiin, joissa ei ole yhteisesti sovittuja faktoja väitteiden tueksi. Tämän tutkimuksen aineistossa kerronta ja kertomuksellisuus mahdollistavat tilan, jossa tiedon luonteeseen kytkeytyvä epämääräisyys ja outous eivät kyseenalaista dokumentaarisuuden suomaa lupausta. Ajatusten langanpäät jäävät avoimiksi, yhtäältä alttiina näkymättömyydelle, mutta toisaalta valmiina katsojalle, joka kokee ne mielekkääksi ja ryhtyy soveltamaan niitä uusissa yhteyksissä.

Kolmannessa tapaustutkimuksessani lähestyn ajatusta *posthumanistisesta luontodokumentista*. Vaikka sinänsä luontodokumentit näyttäytyvät konservatiivisina ja pitkälti antroposentrisinä, analyysini nostaa esiin posthumanistista virittymistä aineistoni esittämässä luonnossa, sen esittämistavassa sekä lopulta myös siinä, miten tutkijana elokuvia tarkastelen. Posthumanistinen ehdotus antroposentrisen maailmankuvamme purkuprojektista on perinteisen luontodokumentin kohdalla mahdollisesti jopa ontologisen haasteen edessä, ja siksi jo aineistosta havaittua virittymistä sen osoittamaan suuntaan voi mielestäni pitää kiinnostavana. Jotta ihmisen

roolia voisi posthumanistisen pyrkimyksen mukaisesti pienentää, luontodokumenttien inhimillisyyden on vähintäänkin ensin käytävä ilmi.

Ehdotus posthumanistisuudesta sisältää kuitenkin myös ajatuksen siitä, että antroposentrisyyden purkamisessa olisi syytä päästä pidemmälle myös ei-inhimillistä esittävän elokuvan kontekstissa. Elokuvatutkija Belinda Smaill hyödyntää tähän tarkoitukseen virolaisen biologin Jakob von Uexküllin (1864–1944) käsitettä *umwelt*, joka tarkoittaa toislajisen olennon kokemusmaailmaa. Von Uexküllin ajatus oli, että kunkin aistihavaintoja tekevän elollisen kokemus todellisuudesta on omansa (2001, 107). Meillä ei siis voi olla yhteistä todellisuutta esimerkiksi mehiläisen kanssa, jonka maailma koostuu, ainakin tämänhetkisen tietämyksemme perusteella, todennäköisesti muodoista, rytmeistä, väreistä ja hajuista.

Smaillin ajatus on, että nimenomaan elokuvan kautta meille voisi avautua mahdollisuus lähestyä ei-inhimillistä kokemusta todellisuudesta ja sitä kautta tavoittaa toisenlaisia kokemusmaailmoja (2016, 153–155). Smaillille *umweltit* tuottavat ei-inhimillisiä subjekteja, ja juuri niitä on mahdollista – ainakin yrittää – tavoitella elokuvallisin keinoin. Dokumentaarisen elokuvan jäljittelemä *umwelt* on tällöin mahdollisuus ryhtyä kanssakäymiseen toiseuden kanssa, koska elokuva pystyy tunnistamaan ja siten tunnustamaan eläimyyden kokemuksen eroavaisuuden omastamme⁶⁵.

Ihmisen havaintoapparaatin uudelleen kouluttaminen ja asettautumisyritykset havaintomaailmaan, joka olisi esimerkiksi mehiläiselle mahdollinen tai jopa todennäköinen, on Smaillin näkemyksessä elokuvan mahdollinen tulevaisuus, jopa elokuvan tehtävä ympäristökriisin leimaamassa maailmassa. Smaill tulee tietyllä tapaa samaan johtopäätökseen kuin ekokriittisen elokuvatutkimuksen viittekehelyksessä esittelemäni, kokeellisen elokuvan mahdollisuuksia korostanut Scott MacDonald (2001) vuosia aiemmin. Molempien ajattelussa nimenomaan kokeelliset elokuvat nousevat ekokriittisen elokuvatutkimuksen kannalta kiinnostaviksi ja valikoituvat tutkimusten aineistoksi. Mahdollisuus johonkin parempaan nähdään nimenomaan tämänkaltaisissa elokuvissa, joita katsoo pieni ja huolella valikoitunut yleisö. Kenties vuosien kuluttua niissä testatut ideat ja ajatukset leviävät valtavirraksi ja muuttuvat normaaliksi, tavanomaiseksi.

Itse olen kuitenkin taipuvainen korostamaan, ettei meillä ole pääsyä mehiläisen tai muunkaan toislajisen kokemusmaailmaan eikä olevaisuuteen, vaan kyseessä on kuitenkin inhimillinen arvailu. Koen, että tämänkaltaisen arvailu on tärkeämpää eettisenä eleenä kuin elokuvallisena lopputuloksena. Näkemykseni nousee samasta

65 Lisäksi Smaill tarkentaa ajatustaan toislajisen todellisuuden tavoittelusta kyseenalaistamalla myös valokuvan indeksisyyden dokumentaarisuuden viitepisteinä. Vaikka Smaill ei itse käytä sanaa indeksisyys, vaan termiä *the photographic image* eli valokuva, tulkitsemme hänen tarkoittavan tällä viittauksella samaa ilmiötä kuin esimerkiksi Janne Seppänen kuvailee valokuvateoreettisesti indeksisyyden käsitteen avulla (2014, 8–11). *Umweltin* tapauksessa valokuvallisuus ei ole enää luotettava indikaattori dokumentaarisuudesta, sillä toislajisen todellisuus on niin olennaisesti toisenlainen (Smaill 2017, 155).

juuresta kuin tämän työn johdannossa esiin tuomani ajatus siitä, etten koe mielekkääksi tarkastella luontodokumentteja *pelkästään* luonnonsuojelun välineinä. Uskoin tähän tutkimukseen ryhtyessäni ja uskon edelleen, että niissä on sellaiseenaan, sisäsyntyisesti ja muista paineista riippumatonta, tekijöiden tuottamaa luovan työn arvoa. Tuo luovan työn arvo on minulle oman työhistoriani myötä erityisen olennaista nostaa esiin. Ajattelen siis, että luontodokumenttien välinearvon luonnonsuojelun edistäjänä tai luontotietouden lähteenä ei pitäisi syrjäyttää niiden elokuvallisuutta⁶⁶.

Mutta onko näkökulmani sokea ja välinpitämätön antroposeenin ajassa? Voimmeko enää sallia itsellemme ihmisen luovuutta juhuvia näkökulmia teoksiin, saako ei-inhimillistä maailmaa enää käyttää inhimilliseen viihtymiseen, vai onko kaikki taiteellinen ja luova tekeminen jollain tavalla alistettava ympäristökriisin kaikkivoipaisuuteen? Mitä meidän ylipäänsä tulisi huomioida tai jopa ajatella ei-inhimillisen olevaisuuden ja dokumentaarisen elokuvan risteyksestä antroposeenin ajassa? Näihin vaikeisiin ja moniulotteisiin kysymyksiin ehdotan tämän väitöskirjatutkimuksen perusteella seuraavia näkökulmia.

Ehdotan, että luontodokumentit ovat genrenä⁶⁷ ontologisesti niin inhimillinen tuote, että niiden muuttaminen oletettavasti mehiläisen kokemusmaailmaa kuvaavaksi ei palvele mehiläistä, vaan meitä itseämme. Ne siis palvelevat meitä ihmisiä myös silloin, kun yritämme niiden avulla tavoittaa toislajisen kokemusta maailmasta. Tässä mielessä kytkeydyn filosofi Sami Pihlströmin kirjoitukseen *Tiede & Edistys*-lehdessä, jossa hän kyseenalaistaa posthumanismin mielekkyyttä kutsumalla ajatusvirtausta ”*epätoivoiseksi yritykseksi räpistellä irti inhimillisen ajattelun väistämättömästä ihmiskeskeisyydestä.*” (2020, 40.) Pihlström peräänkuuluttaa humanismin määrittelemistä oikein, käyttäen termiä transsendentaalinen humanismi. Näin ymmärrettynä vaatimus omien toimiemme kriittisestä tarkastelusta sisältyy jo lähtökohtaisesti humanistiseen maailmankuvaan.

Posthumanismiin perehtynyt kirjallisuustieteilijä Karoliina Lummaa kuitenkin vastaa Pihlströmille samassa lehdessä. Ratkaisevasti erilaista on ajatus ihmisen ja ei-inhimillisen olevaisuuden kytkeytyneisyydestä. Siinä missä Pihlström korostaa yhtäältä ihmisen kyvyttömyyttä astua ulos omasta inhimillisyydestään ja toisaalta loputonta vastuuta omasta lajillisesta sopeutumisestaan ympäristöönsä, Lummaa korostaa, ettei kyseinen leikkaus ihmisen ja ympäristön välillä yksinkertaisesti ole posthumanistisesta näkökulmasta mielekäs (2020, 58). Tässä mielessä näkemykseni nojaa puolestaan posthumanistiseen suuntaan. Vaikka en suuntaa kiinnostustani kohti toislajisten kokemusmaailmaa tai elokuvan uudelleen ymmärtämistä havain-

66 Tarkoitan tässä luontodokumenttien elokuvallisuudella nimenomaan elokuville ominaista, luovaa ilmaisua.

67 Tarkoitan tässä luontodokumenttien genreä sellaisena, kuten sitä määrittelee esim. Jean-Baptiste Gouyon (2019, 5) tai Luis Vivanco (2013, 111).

toapparaatin uudelleen kouluttajana, uskon inhimillisen kerronnan mahdollisuuksiin tuoda tietoisuuteemme uudenlaista ajattelua ei-inhimillisestä todellisuudesta. Lopputulos on sama, mutta se miten elokuvaa tähän tarkoitukseen hyödynnetään, on olennaisesti erilaista.

Yhden mahdollisuuden tuottaa elokuvallisella kerronnalla uudenlaista luontosuhdetta voi nähdä performatiivisuuteen kytkeytyvässä luontodokumentissa. Kuten olen tuonut esiin etsiessäni posthumanistisesti virittyneitä piirteitä aineistotani, *Sikojen salaturun elämän* (2018) sika herättää vaikutelman esiintymisestä – ja lisäksi katsojassa oudon kateuden tunteen uiskennellessään leppoisasti kirkkaan turkoosissa merivedessä. Esiintyvä sika ja testiolosuhteiksi rakennetut kuvauspaikat pakottavat meidät katsomaan myös itseämme. Asetelma katseen ja tiedon kohteena olevasta luonnosta, josta turvallisesti norsunluutornistamme televisiokatsojina nautimme, kyseenalaistuu. Jos sika ymmärtää minun katsovan sitä, ja päättää silti esiintyä, mitä sen mielessä oikeastaan tapahtuu ja mullistaako se minun käsitykseni sen eläimyydestä?

Performatiivisuus usuttaa pohtimaan sian subjektiivista kokemusta ja kyseenalaistamaan vakiintuneita tapoja esittää ei-inhimillistä olevaisuutta. Jälleen kerran on korostettava, ettei luontodokumentin kertojajääni sanallista näitä ehdotuksia, vaan nyrjähdys luontokäsityksen vakiintuneisiin raameihin tapahtuu suoraan kameraan katsovan sian tai kuvauspaikan valinnan kautta. Performatiivisuuden merkitys ja dokumentaarinen kuvittelu luontodokumentissa ovat tuloksia, joihin voi päästä nimenomaan kerrontaan keskittyvässä ja luontodokumentin kertomuksellisuuden hyväksyvässä tutkimusotteessa.

Kertomuksellisuuden ja luonnonilmiöiden yhteensovittaminen on kuitenkin myös nähty ongelmallisena. Esimerkiksi kirjallisuustieteilijä Juha Raipola (2015, 33) kirjoittaa emergenssistä, eli tapahtumaketjuista, joissa toiminnalla ei ole yhtä selkeää alkuunpanijaa, ja jotka säteilevät eteenpäin paremminkin verkostona kuin selkeästi erotettavina vaikutusketjuina. Esimerkkejä tämänkaltaisesta toimijuuden säteilemisestä ovat lintuparven suunnanmuutokset, mehiläispesän rakentuminen tai monien ympäristöongelmien rakentuminen. Niissä on harvoin erotettavissa tapahtumien selkeä alkupiste tai yksittäinen toimija, joka käynnistää ilmiöksi tai ongelmaksi muodostuvien tapahtumien verkoston. Paradoksaalisesti voimme kertoa lineaarisia kertomuksia myös emergenssiin perustuvista ilmiöistä, mutta samalla menetämme varsin olennaisen osan ymmärrystämme maailmasta.

Raipola nostaa esiin myös kognitiivisen narratologian havainnon siitä, että kertomukset ovat ihmisen sisäsyntyiseltä vaikuttava tapa käyttää kertomusmuotoa maailman ja erityisesti ajan ymmärtämiseen (2015, 32; 2020, 263). Yhdistelmä muodostaa hankalan haasteen: meille tyypillinen tapa ymmärtää maailmaa ja ympäristöä saattaa johtaa rankkaan väärinymmärrykseen emergentin toiminnan systeemisestä logiikasta tai ainakin sen väärinesittämiseen (Raipola 2020, 263). Kertomusmuodon tilalle, tai ainakin rinnalle, olisi siis syytä etsiä muita kerronnan keinoja.

Luontodokumenttien kohdalla ehdotus kertomusmuodon välttämiseksi palauttaa ajatukseen heijastusteoreettisesta representaatioteoriasta: se, mitä luontodokumentissa katsomme, vertautuu autenttiseksi ymmärrettyyn luontoon. Koska luonnossa havaittua toimijuutta luonnehtii emergenssi, lineaarinen kertomus paikantuu valheelliseksi⁶⁸. Mutta jos luontodokumentin referentialisuus kiinnittyy toimijuuden luonteen sijaan luonnon tarkkailijan kokemukseen, lineaarinen kertomus voi jälleen olla totta. Mikä siis luontodokumentti oikeastaan on, ja kuinka se pitäisi teoksena ymmärtää?

Ehdotan Jean-Baptiste Gouyonin lailla (2019, 5), että luontodokumenttien genren ytimeen olisi syytä hyväksyä inhimillisyys ja viihteellisyys. Ne ovat kokoelma luontoa sellaisena kuin me sitä valtavirtaisena toivomme ja kulutamme. Luonnontieteellisen tiedon osuus on olennainen, mutta maltillinen. Olennaista on myös se käsitteellinen luonto, johon haluamme näillä teoksilla kytkeytyä. Lisäksi luontodokumentit voivat olla yhtä aikaa massakulttuurin kulutustuotteita ja luovan työn taidonnäytteitä. Yhdessä nämä ajatukset avaavat näkökulmia *dokumentaariseen luontokerrontaan*.

Tämänkaltaisen ajattelu, joka lähtökohtaisesti hyväksyy luontodokumentit kerroksellisuuden ja kertomuksellisuuden elokuvina, eikä siis käsitteellistä niitä pelkästään luonnontieteiden popularisoina tai opetuksellisinä videoina, on mielestäni tarpeen. Vaikka kerronta ei välttämättä merkitse kertomuksellisuutta, myös jälkimmäinen on luontodokumenteiksi tunnistetuille elokuville niin leimallinen elementti, että sen pois jättäminen saattaisi puskea teoksen pois valtavirtaisen genren ytimeästä. Ja kun mietin, minkälainen suhde elokuvalla voi olla luontokäsityksiimme, ajatukseni eivät kytkeydy pienten yleisöjen kokeellisiin elokuviin, vaan niihin valtavirran elokuviin, joita olemme sankoin joukoin kuluttaneet vuosikymmeniä.

Tutkimukseni kannalta pidän onnekkana, että meillä on *Avaran luonnon* kaltainen dokumentaarinen ohjelmasarja, joka tavoittaa hyvin eri-ikäisiä katsojaryhmiä, vetoaa laaduksi määritellyllä ominaisuudellaan ja kohdistuu varsin suoraviivaisesti lipevään luonnon käsitteeseen. Lisäksi nämä reunaehdot ovat melko hyväksytyjä, sillä *Avara luonto* saa harvoin kritiikkiä osakseen ja konsepti on säilynyt harvinaisen pitkään melko muuttumattomana. Erityistä on sekin, että *Avara luonto* kytkeytyy vahvasti kansalliseen televisioon, mutta sen esittämät luontodokumentit ovat ani harvoin suomalaisia. Konseptin sisällä tapahtuu käännös kansainvälisestä laadukkaaseen kansalliseen, eikä tuo käännös edes herätä keskustelua. Yksittäisten luontodokumenttien tuottajamaana yliedustettu Britannia kuitenkin mahdollistaa luontevan kytköksen pitkälti angloamerikkalaiseen teoriakirjallisuuteen.

Tällainen asetelma tuottaa erinomaisen aineiston tarkastella sitä, miten ymmärrämme luonnon tai laadun dokumentaarisuuden kontekstissa, ja millainen on

68 Kytkeydyn tässä lauseessa valheellisuuden termin kautta luontodokumentteihin kohdistettuun kritiikkiin, joka nojaa ajatukseen toden tallentamisesta.

audiovisuaalisen kerronnan rooli ja merkitys luontoa esitettäessä. Sen sijaan, että pysähtyisin pohtimaan yksittäisiä elokuvallisia keinoja, olen siirtänyt huomioni niiden rakentamaan kerrontaan kokonaisuutena. Jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä tiivistyy sanallisen käsikirjoituksen kokonaisuuteen ja tuottaa ensisijaisesti kerrontaan keskittynyttä tarkastelua. Menetelmä kuitenkin pitää sisällään luontodokumenttien havainnoinnin nimenomaan audiovisuaalisista ja elokuvallisista elementeistä koostuvana kokonaisuutena, mistä syystä se mahdollistaa paikoitellen myös suorat kytkökset yksittäisten elementtien ja esitetyn luonnon välille.

Jälkikäteen käsikirjoittaminen tuottaa tutkimusotteen, jossa pyrin asettumaan luontodokumenttia työstäneiden tekijöiden kanssa samalle puolelle. Etäisyyden ottamisen ja ulkoapäin suunnatun kriittisen katseen sijaan altistan itseni ajatuksille siitä, mikä vallitsevissa reunaehdoissa on saattanut ollut mahdollista. Siksi lopputuloksena ei niinkään ole yksityiskohtainen lista teoksen virheistä ja puutteista, vaan paremminkin kartoitus niistä kerronnan keinoista, jotka tässä aineistossa kytkeytyvät esitettyyn luontokäsityksen teoriaan. Analyysi on siis sinänsä tarkkaa, mutta erilaisesta näkökulmasta ponnistavaa.

Lisäksi jälkikäteen käsikirjoittaminen tekee näkyväksi dokumentaarisen kerronnan spekulatiivisia ja poeettisia ulottuvuuksia. Se kytkeytyy dokumentaarisuuden ymmärtämiseen siten, että kerronnan voi nähdä sisäsyntyisenä osana todellisuutta – eikä (ainakaan pelkästään) todellisuuteen jälkikäteen lisättynä ulkoisena koristeena. Kuten johdantoluvussani esitin, ajatus toden tallentamisesta sellaisenaan on elokuvien dokumentaarisuutta pohtivassa teoriakeskustelussa jäänyt taka-alalle, ja myös tämä tutkimus nojaa myöhempien teoretisointien varaan. Tässä mielessä ajatteluni eroaa olennaisesti esimerkiksi Jean-Baptiste Gouyonin luontodokumentteja käsittelevän tutkimuksen lähtökohdasta, jonka hän paaluttaa esittäessään luontodokumenttien tekijöille mission: *”Jos luontodokumenttien tekijät haluavat saavuttaa tavoitteensa tulla tunnustetuksi luotettavana luontotiedon lähteenä, heidän on käytettävä strategioita, jotka mahdollistavat tiedon ja viihteen, todistusaineiston ja taiteen tekemisen välille muodostuvan jännitteen ratkaisemisen.”* (2019, 3–4.)⁶⁹ Luontodokumentin hahmottaminen todistusaineiston ja taiteen vastakkaisuuden kautta kytkeytyy luonnontieteelliseen ymmärrykseen audiovisuaalisen kuva- ja äänimateriaalin suhteesta todellisuuteen. Se ohittaa esimerkiksi elokuvan audiovisuaalisen kerronnan, dokumentaarisuuden monimerkityksellisyyden ja elokuvan lähtökohtaisen antroposentrisyyden merkityksen.

Vaan entäpä vastaus tutkimuskysymykseeni – millaisia luontokäsityksiä aineistoni luontodokumentit sitten tuottavat? Ensimmäisessä tapaustutkimuksessani hahmotan aineistostani villin ja koskemattoman luonnon idean. Rajattomaksi valtakunnaksi piirtyvä metsä paikantuu kauas tavallisesta elämästämme ja näyttäytyy erityisenä ja omalakisena todellisuutenaan. Nykyihminen ei näihin metsiin kuulu

69 Käännös: KK

eikä siellä näy edes luontoesityksen tekijänä tai katsojana, mutta metaforisesti tuntuisi sujuvalta mieltää tällainen luonto inhimillisenä resurssina.

Toisessa tapaustutkimuksessani löydän kolme erilaista luonnossa ilmenevää voimaa. *Pikkuotusten maailmoiden* kasvukertomuksissa vallitsee subjektin tahtotilan ja toimijuuden myötä muokkautuva luonto. Se on kausaalisuhteiltaan yksinkertainen ja luotettava ja niin kertomuksen päähenkilöille kuin näitä vastustavillekin olennoille alisteinen. *Suuren kiertokulun* luontoon yksilöillä ei juurikaan ole vaikutusmahdollisuutta. Vääjäämättömien luonnonlakien vallitessa tapahtuu kaikki se, minkä syklisesti kuuluukin muuttumattomana toistua. Tällaisessa luonnossa ei ole sattumaa tai virheitä, vaan kaikki tapahtumat ovat merkityksellisiä ja rakentavat ehjää ja sulkeutuvaa kertomusta. Myös selkeä kausaalisuus ja lineaarinen kerronta rakentavat mielikuvaa olevaisuuden ylittävän entiteetin hallitsemasta luonnosta.

Urbanin maailman episodikertomuksissa luonnossa vallitsevat säteilevät vuorovaikutusketjut ja olosuhteiden ja sattuman oikut. Kasvien toimijuuden voima jää epäselväksi, vieraaksi ja katsojaa hämmentäväksi elementiksi. Kertomus ehdottaa niille jonkinlaista subjektiviteettia, mutta enemmän kuin ahkeruuteen tai luonnonlakeihin, niiden elinvoima vaikuttaisi perustuvan evoluutioon: siihen että vuosisatojen, ja tuhansien, kuluessa luonnonvalinta on tuottanut mitä eriskummallisempia tapoja selviytyä ankarassa kilpailussa ja mahdollisuuksiltaan niukoissa elinympäristöissä. Toisen tapaustutkimukseni esiin piirtämät luontokäsitykset ehdottavat selityksiä siitä, mikä maailmankaikkeutta viime kädessä ohjaa: yksilön tahdonvoima, selittämätön entiteetti vai evolutiivinen kehitys ja sattuma.

Kolmannessa tapaustutkimuksessani löydän vihdoinkin aineistostani luonnon, jonka osana näkyy ihminen. Ihminen näkyy osana luontoa joko esityksessä itsessään tai teoksen tekijänä, ja ihmisen erityisasemaa turvaava raja muuhun elolliseen sumentuu. Eläimen asema ja olevaisuus paikantuu lähemmäksi ihmistä, lähes yhteen kietoutuneeksi. Löydetty luonto on kuitenkin tunnelmaltaan pääosin myönteinen ja nautinnollinen, eikä olennaisesti häiritse tai vaurioita inhimillistä todellisuutta. Toisaalta tämä luonto ei myöskään näyttäytyä erityisen hallittuna tai kovinkaan ennakoitavana.

Moniäänisesti ja yhdessä luonnontieteellisen asiatiedon kanssa nämä havainnot rakentavat luontokäsityksen kokonaisuutta. Kuten totean jo ensimmäisessä tapaustutkimuksessani, aineistoni luontodokumenteissa vallitsee *monitasoinen luontokerronta* – on siis olennaista ymmärtää, että yhden tason esittäminen ei välttämättä kiistä toista. Olen lähestynyt näitä kerroksia eri tapaustutkimuksissa epistemologisesti erilaisista lähtökohdista: ensimmäinen tapaustutkimukseni nojaa representaatioteoriaan ja sosiaaliseen konstruktionismiin, toisessa tarkasteluni ponnistaa uusmaterialistisesta toimijuuden ymmärryksestä ja kolmannessa tapaustutkimuksessa kurotan kysymyksilläni kohti posthumanistisia ajatusvirtauksia.

Tämä epistemologinen liukuma on tuottanut tutkimusotteeseeni erilaisia metodologisia polkuja. Ensimmäisessä tapaustutkimuksessani yhdistän jälkikäteen käsi-

kirjoittamista representaatioanalyysiin. Johtopäätöksissä pohdin toden tallenteena ymmärretyn dokumentaarisuuden ja villin luonnon troopin välille muodostuvaa yhteyttä. Elokuvallisten metsän havainnossa korostuu luontodokumentin esityksen erillisuus materiaalisesta todellisuudesta. Tuota irti olemista on mielekästä yrittää kuroa kiinni korostamalla neutraalin tarkkailemisen vaikutelmaa läpinäkyvyyden tyyllillä: uskottava matka autenttiseen, villiin luontoon on katsomiskokemuksena varsin palkitseva.

Toisessa tapaustutkimuksessani yhdistän jälkikäteen käsikirjoittamiseen audiovisuaalisen kerronnan analyysin. Aineistosta tunnistetulle ei-inhimilliselle toimijuudelle muodostuu luonne, joka kiinnittyy sumuiseen, suhteelliseen ja fragmentaariseen todellisuuteen. Olennaista eivät enää ole toden ja valheen kategoriat, vaan luontoesityksen tekemiseen kytkeytyvät mahdollisuudet tehdä ehdotuksia todellisuudesta, jota emme vielä tunne. Kolmas tapaustutkimukseni ottaa edelleen askeleen kauemmas representaatioteoreettisesta kehyksestä ja kurottaa jälkikäteen käsikirjoittamiseen yhdistyvällä, posthumanistisesti virittyneellä tarkastelulla kohti asetelmaa, jossa esiintyjän, tekijän ja tarkastelijan roolit asettuvat kyseenalaisiksi.

Tämä samainen liukuma on toki myös tämän työn epistemologinen haaste. Avaamani kolme erilaista näkökulmaa ovat sellaisenaan isoja, ja niissä riittäisi syvyyttä kokonaisuinkin väitöstutkimuksiin. Tämän työn yksittäinen näkökulma jääkin yksinään esitettynä tietyllä tavalla ohueksi, teen enemmän ehdotuksia ja näkökulmien avauksia kuin varmoja väitteitä tai syvälle porautuvia käsitteellisiä tutkimusmatkoja. Vahvuutena tällaisessa tutkimusotteessa on puolestaan yllä kuvailemani luontokerronnan monitasaisuuden avautuminen. Olennaista on siis ennen kaikkea se, miten monikerroksellista tietoa luontodokumenteista nämä erilaiset filosofiset taustaoletuksiset tuottavat.

Samaan aikaan koen, että tällainen kerroksellisuus johtaa meitä käsitteellisesti harhaan. Koska luonnon käsite on niin moninainen ja lipeävä, emme aina tunnista sitä, emmekä ymmärrä sen kytköksiä materiaaliseen maailmaamme. Uskon, että osa luontokerronnan tavoista tuottaa aidosti ongelmallisia toimintamalleja. Filosofi Timothy Mortonin mukaan ympäristökriisin ytimessä on käsitys luonnosta itseään korjaavana, kulttuurin ulkopuolisena ja syvimmältä olemukseltaan aina ihmistä suurempana (2007, 5, 14; 2016, 56–58). Olemme monin tavoin sisäistäneet kaikenlaisen luonnon valjastamisen ja voittamisen edistyksen merkiksi ja sankarilliseksikin teoksi. Vain luopumalla tämän kaltaisesta luontokäsityksestä meillä olisi mahdollisuus sopeutua ympäristöömme edes jollain tavalla kestävästi.

Mortonin näkökulma syyttää myös perinteisiä luontodokumentteja. Vaikka niissä ylistetään ja ihaillaan luontoa, rakentamalla siitä kulttuurin ulkopuolista ja autonomista maailmaa ne osallistuvat sellaisen ajatusmaailman rakentamiseen, jossa luonnon kesyttäminen ja valjastaminen merkitsevät pääasiassa kehitystä ja edistystä. Asetelma pienestä ihmisestä, joka asettuu suuria luonnonvoimia vastaan, rakentaa mielikuvia voittamattomasta luonnosta, mutta ehkä olisi syytä ymmärtää, että me

olemme jo nujertaneet tietynlaisen luonnon monin tavoin – eikä se ole millään muotoa yksiselitteisesti myönteistä. Sama luonto on tuottanut meille tukun uusia, aivan yhtä monimutkaisia ongelmia kuin ne, joita jo ratkaisimme.

Näyttää siltä, että on sittenkin myös sellainen luonto, joka todella on voittamaton: kun kuvittelemme hallitsevamme luontoa, joudumme huomaamaan, ettemme sittenkään hallinneet. Mutta se, mitä luonnossa perinteemme ja kulttuurimme myötä rakastamme – vanhoissa metsissä samoilua, puhtaissa järvissä uimista, laajojen erämaiden rauhaa tai lumisen talven valkeutta –, asettuu ekokatastrofin myötä uhanalaiseksi. Uusi luonto on vieras, aiheuttaa eloonjäämisellemme uudenlaisia uhkatiloja eikä enää vastaa kulttuurisia muistojamme, perinteitämme ja käytäntöjämme (ks. Morton 2016, 59).

Ehdotan tämän tutkimuksen perusteella, että luontodokumentit ovat perinteestä kiinni pitämisen paikka, eräänlainen kokoelma siitä, mitä me luonnossa kulttuurisesti vaalimme ja arvostamme. Kytkemme niihin ajatuksen elinvoimasta. Tällainen valikoitu esitys jaetusta todellisuudesta sivuuttaa esimerkiksi karun vanhuuden, surua herättävät sairaudet ja iljetystä synnyttävät syöpäläiset. Näissä luontoesityksissä asuu vahva ja inhimillinen vapauden, kauneuden ja ylevyyden nälkä, jonka projisoimme kulttuurisesti ikiaikaiseksi ja ihmistä suuremmaksi miellettyyn valtakuntaan. Dokumentaarinen konteksti ja luonnontieteellinen asiatieto vahvistavat esitykset todeksi.

Tämän lisäksi ehdotan, että Mortonin ajatusten tuottamaan haasteeseen on ehkä sittenkin mahdollista vastata myös tässä kontekstissa: luonnon voi esittää haavoittuvaisempana, pienempänä, sekoittuneempana ja kulttuurisempana. Pienemmätkin muutokset näissä valtavien yleisöjen kulttuurituotteissa saattavat nyrjäyttää luontokäsityksiä ja synnyttää toimintaa, joka jarruttaa kiihtyvää luontokatoa tai ilmastomuutosta. Tällaisten muutosten tarkasteleminen voi auttaa ymmärtämään myös muita kulttuurisia ilmiöitä antroposeenin ajan luontosuhteessa.

Mutta riittääkö tämä luontodokumenttien rooliksi suhteessa elinmahdollisuuk-siamme uhkaavan ympäristökriisin mittakaavaan? Kysymys palauttaa ajatukset takaisin luontodokumenttien ontologiaan – siis genren ytimeen: *pitäisikö* sen riittää? Tämän tutkimuksen alussa siteerasin luontodokumentteja tutkinutta Derek Bouséta, joka on kirjoittanut niiden olevan yliarvostettuja luonnontieteiden popularisoinnissa ja aliarvostettuja viihteessä (2000, 20–24). Ehdotan, että luontodokumenttien genren ytimessä ei ole koskaan ollutkaan tarkoitusta kouluttaa kansakuntaa luonnonympäristön tilasta sellaisenaan. Niiden näkökulmat ovat jo lähtökohtaisesti olleet vahvasti suunnattuja kohti katsojan nautintoa. Näin ymmärrettyinä ne voivat tarjota mielihyvää ja lohtua myös ympäristökriisin syvyyttä ja mittakaavaa surevalle ihmiselle.

Mielihyvän ja lohdun ajatusta seuraten haluan päättää tämän työn palaamalla teoreettisesta keskustelusta takaisin luontoa esittävien elokuvien äärelle. Pysyn kehittellemälleni ajattelulle uskollisena, enkä siis kulje kohti kokeellista elokuvaa, joka

luotsaisi ajattelua uudenlaiseen, havaintoapparaattiamme kouluttavaan elokuvalliseen ilmaisuun. Sen sijaan pysähdyn luontelokuvaan, jonka kertomuksellisuus ja audiovisuaalisuus rakentavat inhimillistä kokemusta ei-inhimillisen olennon kohtaamisesta – ja joka voitti vuoden 2020 parhaan dokumenttielokuvan Oscar-palkinnon. Suoratoistopalvelu Netflixin tuottama, eteläafrikkalainen elokuva *Mustekala opettajana* (*My Octopus Teacher*, 2020, Etelä-Afrikka) kuljettaa nimittäin mukanaan elokuvatuottaja Craig Fosterin ja mustekalan kohtaamisiin.

Elokuvan aluksi näemme meren pinnalta käsin, eikä se näytä kutsuvalta. Länsi-Kapin rannikolla vellovat mainingit tyrskyävät kauniina, mutta raivokkaina. Graig Foster esittäytyy työstään uupuneena elokuvantekijänä ja perheenisänä, joka tuntuu kadottaneen elämästään merkityksen. Väsynyt Foster muistaa lapsuudessaan rakastaneensa merta. Sinne hän päättää palata tietämättä itseään suunnitelmiaan sen tarkemmin ja ryhtyy sukeltamaan kylmissä mainingeissa leijuviin kelppien muodostamiin merenalaisiin metsiin. Maisema on erikoisen turkoosi, ja puita muistuttavien kelppien keskuuteen laskeudutaan latvasta alaspäin. Fosterin sanoin: ”*Se on kuin vieraalla planeetalla*”, mutta samaan aikaan kasvien tarjoaman suojan voi jollain tavalla tunnistaa.

Sukelluksillaan Foster löytää erityisen suojaosan kelppimetsän ja kohtaa sattumalta sinne piiloutuneen mustekalan. Tästä alkaa tiivistyvä kertomus, joka johtaa yhä syvenevään suhteeseen mustekalan kanssa. Sivujuonena voi huomata, kuinka perhesuhteet eheytyvät ja uupumus hellittää.

Sen sijaan, että elokuva kertoisi 85 minuuttia mustekalasta, Foster ja muut tekijät ovat valinneet kertoa sen kohtaamisesta. Lisäksi kokonaisuus kertoo jostain, mitä voisi kutsua parantumiseksi: hiljainen rinnakkainelo mustekalan kanssa saa katsojankin hengittämään syvään. Mustekalasta kasvaa kuin uusi ystävä katsojallekin, niin kunnioittavasti ja arvostaen elokuvantekijät siitä puhuvat. He näet puhuvat melkein kuin *hänestä*. Toiseus ja vieraus alkavat vetää puoleensa ja vaikuttaa kiehtovalta, mutta se on arvokasta sellaisenaan.

Mustekalasta tulee salaisuus, jota ei haluakaan ratkaista. Olennon heräävä uteliaisuus ja luottamus ovat kuin kunnianosoituksia – mustekalan outoutta ei oteta haltuun. Siitä ei kerrota kovin paljon, ja sen annetaan pujahtaa kameraa piiloon. Sitä seurataan yöllä vain kerran, ja silloinkin tehdään selväksi, että sukeltajaa pelottaa. Kiveksi naamioitunut erikoiskamera ei seuraa mustekalaa onkaloonsa, eikä läpivalaiseva lämpökamera leiju mustekalan perässä tummassa meressä. Me emme näe olennon irti repeytyvää lonkeroa kovin selvästi, eikä sen lisääntymistä kuvata kovin yksityiskohtaisesti. Pienet mustekalat eivät synny makrokuvissa millimetrien tarkkuudella. Mustekala saa pitää yksityisyytensä.

Liikuttavimmat hetket koetaan, kun aluksi äärimmäisen varovaisesti näyttäytynyt mustekala lopulta ojentaa lonkeronsa ja tunnustelee ihmistä. Miten voisi kertoa näin sydäntä riipaisevasti tällaisen olennon luottamuksesta, jos ei näyttäisi ihmistä, joka on samalla sille uhka, metatasolla syyllinen luontokatoon? Järkyttävän ympäristökriisin

keskellä jokin niin haavoittuvainen vielä luottaa ihmiseen. Foster kohtaa olennon äärimmäisen kunnioittavasti ja yrittää kaikin tavoin välttää sen vahingoittamista.

Se, mitä mies oppii mustekalasta, tulee elokuvassa kerrotuksi. Mutta se, mitä katsoja oppii mustekalasta, on olennaisesti epäselvempää. Ehkä elokuvasta voi ymmärtää jotain siitä, miten mustekala liikkuu ja piiloutuu vedessä. Saa tietää, että mustekalalle voi kasvaa uusi lonkero taistelussa vaurioituneen tilalle. Näkee, miten haavoittuvainen ja toisaalta taitava mustekala on. Oppii, että mustekala elää vain yhden vuoden ja sen elämä loppuu lisääntymiseen.

Mutta oikeastaan mustekalaan... rakastuu.

Kun huomaa tuntevansa näin epätodennäköistä tunnetta näin omituiseen ja vieraaseen olentoon, sen mukana vyöryy kysymys siitä, miksi me oikeastaan rakastumme johonkin. Mustekalan kautta löytyvä vastaus on: siksi että näemme jonkun haavoittuvaisuuden yhdistettynä taitavuuteen, jonkun erityisyyden rinnastettuna yhteyteen. Me koemme ja oivallamme jonkun toiseuden ja vierauden, mutta samalla se yhdistyy johonkin tuttuun ja samuuteen. Minä ja mustekala, me olemme jotenkin yhtä – ja silti aivan eri.

Mutta onko tämä lopulta elokuva ihmisestä vai mustekalasta? Onko tällaista antroposentristä, audiovisuaalista kertomusta syytä kutsua luontodokumentiksi? Mielestäni sitä voi vähintäänkin ehdottaa. Se ottaa kantaa siihen, mitä me luonnolla haluamme ymmärtää ja millaisena sen toivomme löytävämmme.

Jotta voi rakastua luontoon, on löydettävä erityisyys, mutta myös yhteys. Inhimillisessä ulottuvuudessa tämä on totuus, joka ei muutu edes ympäristökriisin edessä. Siksi mustakalaan rakastumisessa ei ole kyse katsojan havaintoapparaatin uudelleen kouluttamisesta, eikä elokuvantekijän välineen hylkäämisestä, vaan todellisuudesta luontosuhteessa, joka rakentuu elokuvan myötävaikutuksella uudelleen.

Lähteet

- Aaltola, Elisa. 2000. Luontodokumentti ja eläinten representaatio. *Lähikuva* 4/2000, 20–30.
- Aaltonen, Jouko. 2003. *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa –Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Keuruu: Like.
- Aholainen, Katri. 2020. ”Diffraktiivinen luenta Yrjö Kokon *Laulujoutsenesta* ja valokuvan ei-inhimillisyydestä.” Teoksessa *Sotkuiset maailmat. Posthumanistinen kirjallisuudentutkimus*, toimittajat Elsi Hyttinen ja Karoliina Lummaa, 179–206. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Aitken, Stuart C. ja Leo Zonn, toim. 1994. *Place, Power, Situation, Spectacle: A Geography of Film*. Lanham (Md): Rowman & Littlefield Publishers.
- Alaimo, Stacy. 2001. ”Discomforting Creatures: Monstrous Natures in Recent Films.” Teoksessa *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, toimittaneet Karla Armbruster ja K.R. Wallace, 279–296. Charlottesville: UP of Virginia.
- Alhojärvi, Tuomo. 2017. ”Yllättymisiä: Antroposkenen paranoia ja tiedon tilanteinen ongelma.” *Tiede & edistys*, (1), 36–56.
- Anttila, Pirkko. 1998. ”Tutkimisen taito ja tiedon hankinta.” Metodix-julkaisut. Luettu 24.11.2021. <https://metodix.fi/2014/05/17/anttila-pirkko-tutkimisen-taito-ja-tiedon-hankinta/#3.2%20Tutkittavan%20ilmi%C3%B6n%20ontologia>
- Areena audio. 2021. ”Luontoilta.” Luettu 3.1.2022. <https://areena.yle.fi/audio/1-1644634>
- Avola, Pertti. 2020. ”Naurava apina pelkää.” *Tiede Luonto* 1/2020, s.40–45. Luettu 10.12.2021. <https://www.hs.fi/tiede/art-2000007764150.html>
- Bacon, Henry. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Tammer-Paino.
- Bacon, Henry. 2010. ”Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet.” Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, toimittajat Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi, 255–276. Helsinki: Gaudeamus.
- Barad, Karen. 2008. ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.” Teoksessa *Material Feminisms*, toimittajat Stacy Alaimo ja Susan Hekman, 120–154. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Barnett, Louisa K. 1988. *Heretical empiricism*. Indiana University Press.
- Barnouw, Eric. 1993. *Documentary: History of the Non-Fiction Film*. Toinen painos. New York: Oxford University Press.
- Bazin, André. 2005 [1967]. ”The Ontology of the Photographic Image.” Teoksessa *What is Cinema?* Vol. I, toimittaja André Bazin, esseiden valikoima ja käännös Hugh Gray, 9–16. Berkeley, Los Angeles ja Lontoo: University of California Press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge ja Malden: Polity Press.
- Brereton, Pat. 2016. *Environmental Ethics and Film*. Oxford & New York: Routledge.
- Bennett, Jane. 2020. *Materiaalinen väre – Olioiden poliittinen ekologia*. Tampere: niin & näin.
- Berger, John. 1980. ”Why Look at Animals?” Teoksessa *About Looking*, toimittaja John Berger, 1–26. Lontoo: Bloomsbury.

- Blewitt, John. 2010. *Media, Ecology and Conservation: Using the Media to Protect the World's Wildlife and Ecosystems*. Totnes: Green books.
- Booth, Robert. 2017. "Planet Earth II 'a disaster for world's wildlife' says rival nature producer." *The Guardian* 1.1.2017. Luettu 19.11.2021. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jan/01/planet-earth-ii-david-attenborough-martin-hughes-games-bbc-springwatch>
- Bordwell, David. 1988 [1985]. *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Routledge.
- Bordwell, David ja Kristin Thompson. 2013 [1993]. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bousé, Derek. 2000. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Buzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. Toinen painos. Lontoo ja New York: Routledge.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.
- Burt, Jonathan. 2002. *Animals in Film*. Lontoo: Reaction Books Ltd.
- Carson, Rachel. 2002 [1962]. *Silent Spring*. Boston, New York: Mariner Books, Houghton Mifflin.
- Castree, Noel. 2015. "Changing the Anthro(s)cene: Geographers, global environmental change and the politics of knowledge." *Dialogues in Human geography* 5(3), 301–316.
- Chris, Cynthia. 2006. *Watching Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cronon, William. 1996. "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature." Teoksessa *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, toimittaja William Cronon, 69–113. New York: W.W.Norton & Co.
- Cineuropa. 2021. "Winged Migration." Luettu 19.11.2021. <https://cineuropa.org/en/film/31456/>
- Cubitt, Sean. 2005. *EcoMedia*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Dingwall, Robert ja Meryl Aldridge. 2006. "Television wildlife programming as a source of popular scientific information: a case study of evolution." *Public Understanding of Science* 15(2), 131–152.
- Dowell, Ben. 2008. "6.1 million watch Attenborough bow out." *The Guardian* 4.3.2008. Luettu 9.12.2021. <https://www.theguardian.com/media/2008/mar/04/tvratings.television>
- Elliot, Nihls. 2008. "Esittää suojellakseen? Television luonto-ohjelmien kritiikki." *niin & näin* 2/2008, 11–14.
- FAO ja UNEP. 2020. *The State of the World's Forests 2020. Forests, biodiversity and people*. FAO: Rooma.
- Fay, Jennifer. 2008. "Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism." *Journal of visual culture*. Vol 7(1): 41–64.
- Felski, Rita. 2015. *The limits of critique*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Field, Syd. 1994. *Screenplay: the foundations of screenwriting. A step-by-step guide from concept to finished script*. 3.painos. New York: MJF Books.
- Frilander, Jenni. 2020. "Maailmankuulu luonnontieteilijä David Attenborough näyttää uudessa dokumentissaan, miten maapallon luonto on huvennut hänen elinaikanaan – 'Olemme ajamassa luonnon rappiotilaan.'" *Yle Uutiset* 26.10.2020. Luettu 19.11.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-11607329>
- Garrard, Gregg. 2012. *Ecocriticism*. Oxford ja New York: Routledge.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse – an Essay in Method*. Kääntänyt: Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Glotfelty, Cheryl. 1996. "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." Teoksessa *Ecocriticism Reader, Landmarks in Literary Ecology*, toimittajat Cheryl Glotfelty ja Harold Fromm, xv–xxvii. Atteena ja Lontoo: The University of Georgia Press.
- Golley, Frank B. 1991. "The Ecosystem Concept: A Search for Order." *Ecological Research* 6: 129–138.

- Gouyon, Jean-Baptiste. 2011. "The BBC Natural History Unit: Instituting Natural History Film-making in Britain." *Science History Publications Ltd*, 425–451.
- Gouyon, Jean-Baptiste. 2019. *BBC Wildlife Documentaries in the Age of Attenborough*. Palgrave-Macmillan.
- Haila, Yrjö ja Ville Lähde, toim. 2003. *Luonnon politiikka*. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Hall, Stuart, toim. 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: Sage.
- Heinonen, Timo; Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen, Heta Reitala ja Aristoteles. 2015 [2012]. *Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Teos, Helsinki.
- Helke, Susanna. 2006. *Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hiltunen, Kaisa, Heidi Björklund, Aino Nurmesjärvi, Jenna Purhonen, Minna Rainio, Nina Sääskilahti ja Antti Vallius. 2020. "Tale(s) of a Forest – Re-Creation of a Primeval Forest in Three Environmental Narratives." *Arts* 2020, 9 (4), 1–16.
- Hochman, Jhan. 1998. *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*. Moskova: University of Idaho Press.
- Hongisto, Ilona. 2006. "Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen." Teoksessa *Mediaa käsittämässä*, toimittajat Seija Ridell, Pasi Väliaho, ja Tanja Sihvonen, 47–68. Tampere: Vastapaino.
- Hongisto, Ilona. 2011. *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*. Turku: Uniprint.
- Hongisto, Ilona. 2015. *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hongisto, Ilona ja Kaisa Kurikka. 2013. "Esipuhe: Muuri ja murros." Teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*, toimittanut Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka 7–17. Turku: Eetos.
- Horak, Jan-Christopher. 2006. "Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV." *Film History*, Vol. 18, 459–475.
- Hosiaisuus, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: Werner Söderström.
- Hughes, Helen. 2014. *Green Documentary: Environmental Documentary in The Twenty-First Century*. Chicago ja Bristol: Intellect.
- Hyttinen, Elsi ja Karoliina Lummaa. 2020. "Lukeminen humanismin murroksessa." Teoksessa *Sotkuiset maailmat. Posthumanistinen kirjallisuudentutkimus*, toimittajat Elsi Hyttinen ja Karoliina Lummaa, 9–36. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- IMDb. 2021a. "Planeettamme maa (2006) Company Credits." Luettu 19.11.2021. https://www.imdb.com/title/tt0795176/companycredits?ref_=tt_dt_co
- IMDb. 2021b. "Planeettamme Maa II (2016) Company Credits." Luettu 19.11.2021. https://www.imdb.com/title/tt5491994/companycredits?ref_=tt_dt_co
- Ingram, David. 2000. *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- Ingram, David. 2014. "Rethinking Eco-Film Studies." Teoksessa *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, toimittaja Gregg Garrard, 459–474. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Iovino, Serenella ja Serpil Opperman. 2012. "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity." *Ecozon@*, vol 3, no 1, 75–91.
- Iovino, Serenella ja Serpil Opperman, toim. 2014. *Material ecocriticism*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.

- IPCC. 2018. *Global Warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate poverty*. Masson-Delmotte, Valérie, Panmao Zhai, Hans-Otto Pörtner, Debra Roberts, Jim Skea, Priyadarshi R. Shukla, Anna Pirani, Wilfran Moufouma-Okia, Clotilde Péan, Roz Pidcock, Sarah Connors, J.B. Robin Matthews, Yang Chen, Xiao Zhou, Melissa I. Gomis, Elisabeth Lonnoy, Tom Maycock, Melinda Tignor ja Tim Waterfield, toim. Cambridge ja New York: Cambridge University Press.
- Ivakhiv, Adrian. 2008. "Green Film Criticism and Its Futures." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15.2, 1–28.
- Jackson, Jasper. 2016. "Planet Earth II most watched natural history show for 15 years." *The Guardian* 7.11.2016. Luettu 1.9.2021. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/nov/07/planet-earth-ii-bbc1-most-watched-natural-history-show-for-15-years>
- Jax, Kurt. 2006. "Ecological Units: Definitions and application." *The Quarterly Review of Biology*, September 2006, Vol. 81, nro 3, 237–258.
- Jeffries, Michael. 2003. "BBC Natural History versus Science Paradigms." *Science as Culture*. Vol. 12, Issue 4, 527–545.
- Kantokorpi, Mervi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. 2009. *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Karkulehto, Sanna, Kaisa Koistinen ja Essi Varis, toim. 2020. *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. New York ja Oxon: Routledge.
- Kartastenpää, Tero. 2020. "'Todellinen rimanalitus', kirjoitti metsätalousvaikuttaja Twitterissä Ylen luontodokumentista – Näin tekijä perustelee ohjelman näkökulmaa." *Helsingin Sanomat* 29.12.2020. Luettu 19.11.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007709459.html>
- Koivumäki, Marja-Riitta. 2016. *Dramaturgical Approach in Cinema: Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky's Film*. Helsinki: Aalto-yliopisto
- Korkman, Petter ja Mikko Yrjönsuuri, toim. 1998. *Filosofian Historian Kehityslinjoja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koskinen, Inkeri. 2016. "Objektiivisuus humanistisissa tieteissä." *niin & näin* 4/2016, 35–42.
- Koskinen, Kristiina. 2020. "Antroposkenen ekosysteemi: Pohjoinen metsä villin luonnon näyttämönä." *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 33(2), 25–41.
- Kriittisen eläintutkimuksen verkosto. 2021. "Eläimiksi. Kriittisen eläintutkimuksen näkökulmia." Luettu 31.12.2021. <http://www.elaimiksi.fi/verkosto/>
- Kääpä, Pietari ja Tommy Gustafsson. 2013. "Introduction: Transnational Ecocinema in an Age of Ecological Transformation." Teoksessa *Transnational Ecocinema. Film Culture in an Era of Ecological Transformation*, toimittajat Tommy Gustafsson ja Pietari Kääpä, 3–20. Bristol ja Chicago: Intellect.
- Lahtinen, Kati, toim. 2018. "#Ylevastaa: Ohjelmahankkija Nina Tuominen: Avara luonto kattaa koko maailman." *Yle* 26.1.2018. Luettu 24.2.2020. <https://areena.yle.fi/1-4346792>
- Lahtinen, Toni. 2005. "'Enää ei tule kesää' – ympäristöherätys Timo K. Mukan romaanissa Ja kesän heinä kuolee." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN*, 1/5.
- Laine, Markus, Jarkko Bamberg ja Pekka Jokinen. 2007. "Tapaustutkimuksen käytäntö ja teoria." Teoksessa *Tapaustutkimuksen taito*, toimittajat Markus Laine, Jarkko Bamberg ja Pekka Jokinen, 9–38. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Latour, Bruno. 2004. *Politics of Nature, How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

- Latva-Mantila, Pirjo. 2019. "Avara luonto on monelle lauantai-iltojen sukupolvikokemus: 'Usein se on perheen yhteinen traditio.'" *Ilta-Sanomat* 19.11.2019. Luettu 19.11.2021. <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000006313900.html>
- Lehtimäki, Markku. 2010. "Luonto kuvassa. Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa *Uusi maailma*." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, toimittajat Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi, 277–302. Helsinki: Gaudeamus.
- Lehtimäki, Markku. 2013. "Kuvia ja kertomuksia metsästä – Luontoelokuva digitaalisen todellisuuden aikakaudella." *niin & näin* 2/2013, 30–35.
- Lehtimäki, Markku. 2019. "Narrative communication in environmental fiction. Cognitive and rhetorical approaches." Teoksessa *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, toimittajat Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan ja Vidya Sarveswaran, 84–97. Lontoo: Routledge.
- Lindberg, Susanne. 2017. "Proteesi, robotti ja kyborgi." *Tiede & edistys* 2017: 3, 195–218.
- Lorimer, Jamie. 2017. "The Anthro-po-scene: A guide for the perplexed." *Social Studies of Science* 47(1): 117–142.
- Luonnonvarakeskus. 2012a. "Suomen metsät 2012: Peruskäsitteet ja tietolähteet. Metsän määritelmä." Luettu 22.11.2021. <http://www.metla.fi/metinfo/kestavyys/basic.htm>
- Luonnonvarakeskus. 2012b. "Suomen metsät 2012, Kriteeri 4: Monimuotoisuus." Luettu 22.11.2021. <http://www.metla.fi/metinfo/kestavyys/c4-natural-forests.htm>
- Luonnonvarakeskus. 2019. "Metsien suojelussa suuria alueellisia eroja." Luettu 22.11.2021. <https://www.luke.fi/uutinen/metsien-suojelussa-suuria-alueellisia-eroja/>
- Lummaa, Karoliina. 2020. "Posthumanismin puolustus." *Tiede & edistys* 1/2020, 56–65.
- Lummaa, Karoliina ja Lea Rojola. 2014. "Johdanto: Mitä posthumanismi on?" Teoksessa *Posthumanismi*, toimittajat Karoliina Lummaa ja Lea Rojola, 13–32. Turku: Eetos.
- Lummaa, Karoliina, Mia Rönkä ja Timo Vuorisalo. 2012. "Ympäristötutkimus – monta tiedettä, monta monitieteisyyttä." Teoksessa *Monitieteinen ympäristötutkimus*, toimittajat Karoliina Lummaa, Timo Vuorisalo ja Mia Rönkä, 15–22. Tallinna: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Lähde, Ville. 2008. *Rousseau's Rhetoric of Nature. A Study on Discourse of Inequality*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Lähde, Ville. 2012. "Luontokäsitysten tarkastelun ongelmia." Teoksessa *Monitieteinen ympäristötutkimus*, toimittajat Karoliina Lummaa, Timo Vuorisalo ja Mia Rönkä, 97–109. Tallinna: Gaudeamus Helsinki University Press.
- MacDonald, Ian W. 2013. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Palgrave Macmillan.
- MacDonald, Scott. 2001. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley: University of California Press.
- MacDonald, Scott. 2006. "Up Close and Political. Three Short Ruminations on Ideology in the Nature Film." *Film Quarterly*. Vol. 59: 3, 4–21.
- McKee, Robert. 1999. *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Lontoo: Methuen Publishing Limited.
- Manninen, Tuomas. 2016. "Yleisradio pettyi BBC:n Avara luonto -dokumenttiin: 'Jättää jäljen luotettavuuden kylkeen,'" *Ilta-Sanomat* 10.1.2016. Luettu 14.1.2020. <https://www.is.fi/kotimaa/art-200001063712.html>
- Maras, Steven. 2009. *Screenwriting. History, Theory and Practice*. Lontoo ja New York: Wallflower Press.

- Massoumi, Brian. 2002. "Introduction. Like a thought." Teoksessa *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, toimittaja Brian Massoumi, xiii–xxxix. Lontoo ja New York: Routledge.
- Mehtola, Johanna. 2013. "Kasvokkain: Huoli luontoelokuvan tulevaisuudesta." *Suomen Luonto* 7/2012. Luettu 19.11.2021. <https://suomenluonto.fi/uutiset/kasvokkain-huoli-luontoelokuvan-tulevaisuudesta/>
- Merola, Nicole. 2010. "Monkeys, Apes and Bears, Oh My!: Illuminating the Politics of Human–Animal Relationship in Jill Greenberg's Monkey Portraits and Bear Portraits." *JAC* Vol 30, nro 3/4, 645–681.
- Mills, Brett. 2017. *Animals on Television. The Cultural Making of the Non-human*. Palgrave Macmillan Limited, Lontoo.
- Mitman, Gregg. 2009 [1999]. *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle ja Lontoo: University of Washington Press.
- Molloy, Antonia. 2014. "Wildlife Presenter David Attenborough is Named the UK's Most Trusted Public Figure." *The Independent*. Luettu 11.10.2021. <https://www.independent.co.uk/news/people/news/wildlife-presenter-david-attenborough-named-uk-s-most-trustworthy-figure-9102139.html>
- Molloy, Claire. 2013. "Nature Writes the Screenplays': Commercial Wildlife Films and Ecological Entertainment." Teoksessa *Ecocinema Theory and Practice*, toimittajat Stephen Rust, Salma Monani ja Sean Cubitt, 169–188. New York: Routledge.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York ja Chichester: Columbia University Press.
- Murray, Robin L. ja Joseph K. Heumann. 2014. "Documenting Animal Rights and Environmental Ethics at Sea." Teoksessa *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology and Film*, toimittaja Alexa Weik von Mossner, 121–140. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Müller, Timo. 2017. "Ecocriticism and the Frankfurt School." Teoksessa *Ecological Thought in German Literature and Culture*, toimittajat Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Hubert Zapf ja Evi Zemanek, 91–100. New York, Lontoo: Lexington Books.
- Mäkipää, Säde. 2017. "Käärmeitä pakenevasta iguaanista tuli viraalihitti ja flamingolaumasta meemitehtailijoiden suosikki – luontodokumentit ovat nyt in ja ainakin nämä kannattaa katsoa." *Helsingin sanomat, Nyt.fi*, 13.7.2017. Luettu 19.11.2021. <https://www.hs.fi/nyt/art-2000005289218.html>
- Mäkiranta, Mari. 2010. "Kuvien lukeminen." Teoksessa *Ajattele itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet*, toimittajat Johanna Hurtig, Merja Laitinen ja Katriina Uljas-Rautio, 97–120. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nieminen, Tommi. 2014. *Kohti lukijan genrejä. Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan*. Toinen laitos, Luettu 7.12.2021. https://www.researchgate.net/publication/265384306_Kohti_lukijan_genreja_Johdatusta_semioottiseen_lajiteoriaan
- Norton, Bryan G. 2005. *Sustainability. A Philosophy of Adaptive Ecosystem Management*. Chicago: University of Chicago Press.
- Oksanen, Markku. 2012. *Ympäristöetiikan perusteet. Luonne, historia ja käsitteet*. Tallinna: Gaudeamus.

- Oppermann, Serpil. 2014. "From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism. Creative Materiality and Narrative Agency." Teoksessa *Material Ecocriticism*, toimittajat Serenella Iovino ja Serpil Opperman, 21–36. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Oppermann, Serpil. 2016. From Posthumanism to Posthuman Ecocriticism. *Relations Beyond Anthropocentrism*. Vol 4, nro 1, 23–37.
- Pantsu, Pekka. 2010. "Yle tyrmistyi Avaran luonnon 'vedätyksestä.'" *Ilta-Sanomat* 30.12.2010. Luettu 19.11.2021. <https://www.is.fi/kotimaa/art-2000000366750.html>
- Peuhkuri, Timo. 2007. "Teoria ja yleistämisen kriteerit." Teoksessa *Tapaustutkimuksen taito*, toimittajat Markus Laine, Jarkko Bamberg ja Pekka Jokinen, 130–148. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Pick, Anat ja Guinevere Narraway. 2013. "Introduction. Intersecting Ecology and Film." Teoksessa *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Toimittajat Anat Pick ja Guinevere Narraway. Berghahn Books, 1–18
- Pihlström, Sami. 2020. "Transsendentaalinen humanismi." *Tiede & edistys* 1/2020, 38–52.
- Pohja-Mykrä, Mari ja Sami Kurki. 2013. *Suurpetopolitiikka kriisissä. Salakaadot ja yhteisön tuki*. Helsingin yliopisto, Ruralia-instituutti. Raportteja 98.
- Raipola, Juha. 2014. "Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet." Teoksessa *Posthumanismi*, toimittajat Karoliina Lummaa ja Lea Rojola, 35–56. Turku: Eetos.
- Raipola, Juha. 2015. *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Raipola, Juha. 2018. "Ilmastokertomusten vaarat." *niin & näin* 1/2018, 37–42.
- Raipola, Juha. 2020. "Unnarratable Matter. Emergence, Narrative and Material Ecocriticism." Teoksessa *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*, toimittajat Sanna Karkulehto, Kaisa Koistinen ja Essi Varis, Essi, 263–279. New York ja Oxon: Routledge.
- Rehnström, Henri Waltter. 2019. "Elokuva-arvio: Leijonakuninkaan uusi versio on hyvin tehty ja viihdyttävä, mutta elokuvana jokseenkin turha." *Turun Sanomat* 18.7.2019. Luettu 12.5.2021. <https://www.ts.fi/kulttuuri/elokuvat/4643860/Elokuvaarvio+Leijonakuninkaan+uusi+versio+on+hyvin+tehty+ja+viihdyttava+mutta+elokuvana+jokseenkin+turha>
- Rennes, Aleks. 2017. "Bergsonilaisen elokuvateorian jäljillä." *Lähikuva* 4/2017, 6–18.
- Renov, Michael. 2007. "Away from Copying: The Art of Documentary Practice." Teoksessa *Truth or Dare: Art & Documentary*, toimittajat Gail Pearce ja Cahal McLaughlin, 13–24. Bristol ja Chicago: Intellect.
- Richards, Morgan. 2013. "Greening Wildlife Documentary." Teoksessa *Environmental Conflict and the Media*, toimittajat Libby Lester ja Brett Hutchins, 1–13. New York: Peter Lang.
- Rivas, Jesus ja Gordon M. Burghardt. 2002. "Crotalophormism: A metaphor for understanding anthropomorphism by Omission." Teoksessa *The Cognitive Animal: Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition*, toimittajat Marc Bekoff, Collin Allen ja Gordon M Burghardt, 9–18. Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge.
- RITVA-tietokanta. 2021. Radio- ja televisioarkisto [online-tietokanta]. *Kansallinen audiovisuaalinen instituutti*. Luettu 22.11.2021. <https://rtva.kavi.fi/>
- Ruddic, Gragam. 2017. "Blue Planet II is year's most watched British TV show." *The Guardian* 6.11.2017. Luettu 9.12.2021. <https://www.theguardian.com/media/2017/nov/06/blue-planet-ii-years-most-watched-tv-show-david-attenborough>
- Rust, Stephen ja Salma Monani. 2013. "Introduction: Cuts to Dissolves – Defining and Situating Ecocinema studies." Teoksessa *Ecocinema Theory and Practice*, toimittajat Stenphen Rust, Salma Monani ja Sean Cubitt, 1–13. New York ja Oxon: Routledge.

- Rust, Stephen, Salma Monani ja Sean Cubitt, toim. 2013. *Ecocinema Theory and Practice*. New York ja Lontoo: Routledge.
- Sammond, Nicholas. 2005. *Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the making of the American Child 1930–1960*. Durham, NC ja Lontoo: Duke University Press.
- Saarinen, Jarkko. 1999. ”Erämaa muutoksessa.” Teoksessa *Erämaan arvot: retkiä monimuotoisiin erämaihin*, toimittaja Jarkko Saarinen, 77–93. Metsätutkimuslaitoksen tiedonantoja 733. Rovaniemi: Metsätutkimuslaitos, Rovaniemen tutkimusasema.
- Seppänen, Janne. 2000. ”Tippa linssissä. Eli miksi valokuvan totuudesta kiistellään?” *Media & Viestintä*, 23(1), 128–143.
- Seppänen, Janne. 2005. *Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Seppänen, Janne. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne. 2014b. ”Valokuva, materiaalisuus, representaatio.” *Media & viestintä* 37(2014): 2, 4–21.
- Sijoitustieto. 2017. *Sijoittajan sanasto*. Luettu 21.6.2022. <https://www.sijoitustieto.fi/Sijoitussanasto>
- Skiveren, Tobias. 2020. ”Fictionality in New Materialism: (Re)Inventing Matter.” *Theory, Culture & Society* 0(0) 1–16.
- Smaill, Belinda. 2014. ”Emotion, Argumentation, and Documentary Traditions: Darwin’s Nightmare and The Cove.” Teoksessa *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology and Film*, toimittaja Alexa Weik von Mossner, 103–120. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Smaill, Belinda. 2016. *Regarding Life, Animals and the Documentary Moving Image*. Albany: State University of New York Press.
- Steinbach, Katherine. 2017. ”Werner Herzog and the Posthuman in encounters at the end of the world and cave of forgotten dreams.” *Studies in Documentary Film*, 11:1, 16-27.
- Street-Porter, Janet. 2018. ”It’s About Time We Recognised That Nature Documentary Makers Regularly Deceive Us – And We’re Partly to Blame.” *The Independent* 6.4.2018. Luettu 14.1.2020. <https://www.independent.co.uk/voices/bbc-david-attenborough-nature-documentaries-fake-a8291961.html>
- Suomen elokuvasäätiö. 2019. ”SES 50v: Katsotuimmat dokumenttielokuvat Suomen elokuvateattereissa viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana.” Luettu 19.11.2021. <https://www.ses.fi/ajankohtaista/ses-50v-katsotuimmat-dokumenttielokuvat-suomen-elokuvateattereissa-viimeisen-viidenkymmenen-vuoden-aikana/>
- Suonpää, Juha. 2002. *Petokuvan raadollisuus: Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys*. Tampere: Vastapaino.
- Tansley, Arthur George. 1935. ”The use and abuse of vegetational concepts and terms.” *Ecology* 16, 284–307.
- Telkänranta, Helena. 2015. *Millaista on olla eläin?* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative technique*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.
- Tirri, Rauno; Lehtonen, Juhani; Lemmetyinen, Risto; Pihakaski, Seppo ja Portin, Petteri. 2001 [1993]. *Biologian sanakirja*. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Toivanen, Tero ja Mikko Peltari. 2017. ”Tämä ihmisen maailma? – Planeetan hätätila, antroposeenikertomuksen kritiikki ja antroposeenin vaihtoehtoinen historia.” *Tiede ja edistys* 1/2017, 6–35.
- Tuominen, Nina; Esko Vertanen, Jarmo Heikkinen ja Juha Taskinen. 2020. Avara luonto: tekijät kertovat. Luettu 18.2.2020. <https://yle.fi/aihe/yle-tv1/avara-luonto-tekijat-kertovat>

- Uexküll, Jakob von. 2001. "An Introduction to Umwelt." *Semiotica* 134.1/4, 107–110.
- Vacklin, Anders ja Janne Rosenvall. 2015. *Käsittekirjoittamisen taito*. Helsinki: Like kustannus.
- Vannini Phillip ja April Vannini. 2016. *Wilderness*. Routledge, Lontoo ja New York.
- Vicanco, Luis. 2013. "Penguins Are Good to Think With: Wildlife Films, the Imaginary Shaping of Nature, and Environmental Politics." Teoksessa *Ecocinema Theory and Practice*, toimittajat Stephen Rust, Salma Monani ja Sean Cubitt, 109–127. New York: Routledge.
- von Mossner, Alexa Weik. 2014. "Emotions of Consequence? Viewing Eco-documentaries from a Cognitive Perspective." Teoksessa *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology and Film*, toimittaja Alexa Weik von Mossner, 41–60. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- von Mossner, Alexa Weik, toim. 2014. *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology and Film*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- von Mossner, Alexa Weik. 2017. *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Väyrynen, Kari. 2011. *Ympäristöfilosofian historia*. Eurooppalaisen filosofian seura ry, Tampere.
- Väyrynen, Kari. 2017. "Luonnosta ympäristöön: Luontosuhteemme käsite- ja aatehistoriaa." Teoksessa *Ajatusten lähteillä. Aatteiden ja oppien historiaa*, toimittajat Mikko Myllykangas ja Petteri Pietikäinen, 89–113. Tallinna: Gaudeamus.
- Walton, Kendal L. 1984. "On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry*, vol. 11:2, 246–277.
- Welling, Bart H. 2014. "'On the Inexplicable Magic of Cinema': Critical Anthropomorphism, Emotion, and the Wildness of Wildlife Films." Teoksessa *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology and Film*, toimittaja Alexa Weik von Mossner, 81–101. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Williams, Linda. 1993. Mirrors without Memories. *Film Quarterly* vol 46: 3, 9–21.
- Williams, Raymond. 2003. "Luontokäsitykset." Suomentanut Mikko Lehtonen. Teoksessa *Luonnon politiikka*, toimittajat Yrjö Haila ja Ville Lähde, 40–66. Tampere: Vastapaino.
- Willoquet-Maricondi, Paula. 2010. *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville ja Lontoo: University of Virginia Press.
- Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. Lontoo: British Film Institute.
- Wolfe, Cary. 2010. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wai Chu, Kiu. 2016. Ecocinema. *Journal of Chinese Cinemas* 10, 1: 11–14.
- Yle Avara luonto. 2021. "Tiedä enemmän. Lukuja Avaran luonnon taipaleelta." Luettu 16.12.2021. <https://www.yle.fi/avaruusluonto/index.php/artikkeli/2/>
- Žižek, Slavoj. 2014. *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. Lontoo: Verso.
- Zylinska, Joanna. 2017. *Nonhuman photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Teokset

- Asvalttiviidakot*, jaksot 1–6 (DocArt, Suomi 2017). Käsikirjoitus ja ohjaus: Petteri Saario, tuottajat: Tiina Saario ja Petteri Saario.
- Being Caribou* (National Film Board of Canada, Kanada 2004). Käsikirjoittajat ja ohjaajat: Leanne Allison ja Diana Wilson, tuottaja Rina Fraticelli.
- Elävä planeetta, Kasvit (Life, Plants)* (BBC Natural History Unit ja Open University, Britannia 2009). Käsikirjoittajat: Sara Edelson ja Paul Spillenger, tuottaja: Mike Gunton.
- Electrocuting an Elephant* (Edison film company, Yhdysvallat 1903).
- Grizzly Man* (Lions Gate Films, Discovery Docs ja Real Big Production, Yhdysvallat 2005). Käsikirjoittaja ja ohjaaja: Werner Herzog, tuottajat: Kevin Beggs, Billy Campbell, Phil Fairclough, Andrea Meditch, Erik Nelson, Tom Ortenberg ja Jewel Palovak.
- Epämiellyttävä totuus (An Inconvenient Truth)* (Lawrence Bender Productions ja Participant, Yhdysvallat 2006). Käsikirjoittaja: Al Gore, ohjaaja: Davis Guggenheim, tuottajat: Davis Guggenheim, Jeff Ivers, Jeff Skoll, Ricky Strauss ja Diane Weyermann.
- Ihmeellinen Australia (The Magical land of Oz)* (Oxford Scientific Films, Northern Pictures, BBC, ABC, PBS, Screen, Australia ja Britannia 2019). Käsikirjoittajat: Karina Holden ja Tosca Loob, ohjaaja: Tosca Loob, tuottajat: Sue Clothier ja Michael O'Neill.
- Järven tarina* (Matila Röhr Productions, Suomi 2016). Käsikirjoittajat: Marko Röhr ja Antti Tuuri, ohjaajat: Marko Röhr ja Kim Saarniluoto, tuottaja: Marko Röhr.
- Kamchatka Bears. Life Begins (Медведи Камчатки. Начало жизни)* (Lesfilm, Venäjä 2017). Käsikirjoittajat: Dmitry Shpilenok ja Igor Shpilenok, ohjaajat: Irina Zhuravleva, Vladislav Grishin, tuottaja: Irina Zhuravleva.
- Kiehtovat kissat (Big Cats)* (BBC, Britannia 2018). Ohjaajat: Gavin Boyland, Sara Douglas, Nick Easton, Anna Place, Paul Williams, tuottaja: Michael Gunton.
- Leijonakuningas (The Lion King)* (Walt Disney Pictures, Fairview Entertainment, British Film Commission, Yhdysvallat, Britannia ja Etelä-Afrikka 2019). Käsikirjoittaja: Jeff Nathanson, ohjaaja: John Favreau, tuottajat: Tom C. Peitzman, Thomas Schumacher ja Julie Taymor.
- Luontosinfonia* (MRP Matila Röhr Productions, Suomi 2019). Käsikirjoittaja ja ohjaaja: Marko Röhr, tuottajat: Hanna Kauppi ja Marko Röhr.
- Maaginen Islanti (Magisches Island - Leben auf der größten Vulkaninsel der Welt)* (Nautilusfilm, WDR, BR, ORF, Arte, Saksa 2019). Käsikirjoitus ja ohjaus: Jan Haft, tuottaja: Melanie Haft.
- Mikrokosmos, ruohikon kansa (Microcosmos: Le peuple de l'herbe)* (France 2 Cinema, Canal+ ja Télévision Suisse Romande, Ranska, Sveitsi, Italia ja Britannia 1996). Ohjaajat: Claude Nuridsany ja Marie Perennou, käsikirjoittajat: Claude Nuridsany ja Marie Perennou, tuottajat: Christophe Barratier, Yvette Mallet ja Jacques Perrin.
- Metsän tarina* (Matila Röhr Productions, Suomi 2012). Käsikirjoittaja: Ville Suhonen, ohjaajat: Ville Suhonen ja Kim Saarniluoto, tuottaja: Marko Röhr.
- Mustekala opettajana (My Octopus Teacher)* (Netflix, Etelä-Afrikka 2020). Ohjaajat: Pippa Ehrlich ja James Reed, käsikirjoittajat: Pippa Ehrlich ja James Reed, tuottaja: Graig Foster.
- Oceans (Océans)* (Pathé ym., Ranska 2009). Käsikirjoittajat: Christophe Cheysson, Jacques Cluzaud, Laurent Debas, Stéphane Durand, Laurent Gaudé, Jacques Perrin ja François Sarano, ohjaajat: Jacques Perrin ja Jacques Cluzaud, tuottajat: Jake Eberts, Don Hahn ja Kirk Wise.

- Pingviinien matka (La marche de l'empereur)* (National Geographic Feature Films, Bonne Pioche, Wild Bunch, Alliance de Production Cinematographique, Buena Vista International Film Production France, Canal+ ja L'Institut Polare Français Paul-Émile Victor, Ranska 2005). Käsikirjoittajat: Luc Jacquet ja Michel Fessler, ohjaaja: Luc Jacquet, tuottaja: Ilann Girard.
- Pikkuotusten maailmat, Metsien kätköissä (Hidden Kingdoms, Secret Forests)* (BBC, Britannia 2014). Ohjaaja ja tuottaja: Verity White.
- Planeettamme maa*, jaksot 1–11 (*Planet Earth*) (BBC, Britannia 2006). Käsikirjoittajat: David Attenborough, Vanessa Berlowitz, Alastair Fothergill ja Gary Parker, ohjaajat: Alastair Fothergill ja Mark Linfield, tuottaja: Maureen Lemire.
- Planeettamme maa II, Urbaani maailma (Planet Earth II, Cities)* (BBC Natural History Unit, BBC Studios, BBC America, ZDF, Tencent ja France Télévisions, Britannia 2016). Käsikirjoittaja: Elizabeth White, tuottajat: Vanessa Berlowitz, Mike Gunton, James Brickell ja Tom Hugh-Jones.
- Pohjois-Amerikka (North America)* (Discovery Communications, Inc. Yhdysvallat 2013). Käsikirjoittajat: Sarah Kass, James Manfull ja Max Salomon, tuottaja: Christine Weber.
- Siivekäs muutto (Le Peuple migrateur)* (Galatée Films, Pandora Filmproduktion, Wanda Visión, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Bac Films ja Eye Screen, Ranska, Saksa, Italia ja Espanja 2001). Käsikirjoittajat: Stéphane Durand ja Jacques Perrin, ohjaajat: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud ja Michel Debats, tuottaja: Jean de Trégomain.
- Sininen Planeetta II*, jaksot 1–7 (*The Blue Planet II*) (BBC Natural History Unit (NHU), BBC Studios ja OceanX Media, Britannia 2017). Tuottaja: James Honeyborne.
- Sikojen salattu elämä (Amazing Pigs, Humble Bee Films)* (Humble Bee Films, Terra Mater Factual Studios, Britannia 2018). Käsikirjoittaja ja ohjaaja: Matt Hamilton, tuottajat: Martin Mészáros ja Sabine Holzer.
- Suuri kiertokulku, Suuri metsä (Nature's Great Events, Grizzly Wilderness)* (BBC Natural History Unit, Discovery Channel, Wanda Films, Britannia 2009). Käsikirjoittaja: Jeff Turner, tuottaja: Brian Leith.
- The Cove – meren salaisuus (The Cove)* (Diamond Docs, Fish Films, Oceanic Preservation Society, Participant ja Quickfire Films, Yhdysvallat 2009). Käsikirjoittaja: Mark Monroe, ohjaaja: Louie Psihoyos, tuottaja: Jim Clark.
- Trailing African Wild Animals* (Yhdysvallat 1923). Ohjaajat ja tuottajat: Martin E. Johnson ja Osa Johnson.
- Tuntematon Kuuba (Wild Cuba: A Caribbean Journey)* (ORF, France Télévisions, Thirteen LLC & PBS, Crossing the Line: Irlanti 2019). Ohjaaja: John Murray, tuottajat: John Murray, Ciara Baker, Cepa Giblin ja Ciobhán Ward.
- Tunturin tarina* (Matila Röhr Productions, Suomi 2021). Käsikirjoittajat: Marko Röhr ja Antti Tuuri, ohjaaja: Marko Röhr, tuottajat: Hanna Kauppi ja Marko Röhr.
- Elämä planeetallamme (A Life on Our Planet)* (Altitude Film Entertainment, Netflix, Silverback Films, Britannia 2020). Ohjaajat: Alastair Fothergill, Jonathan Hughes ja Keith Scholey, tuottajat: Colin Butfield, Alastair Fothergill ja Keith Scholey.
- Vaihtolämpöisten elämää (Life in Cold Blood)* (Animal Planet, BBC Bristol, Britannia 2008). Käsikirjoittaja: David Attenborough, ohjaaja: Scott Alexander, tuottajat: Sara Ford ja Catherine McCarthy.
- Villeiksi syntyneet (Born to be wild)* (Off the Fence/Arte/ZDF, Alankomaat 2020). Käsikirjoittaja: Sam Dawe, tuottaja: Karen Meehan.
- Villi Pohjola (Wildes Skandinavien – Finnland)* (NDR Naturfilm, Saksa 2011). Ohjaaja ja käsikirjoittaja: Oliver Goetzl, tuottaja: Jörn Röver.

Villi Välimeri (Geheimnisvolles Mittelmeer) (Doclights, NDR Naturfilm, Terra Mater, Saksa 2018).
Käsikirjoittaja ja ohjaaja: Thomas Behrend, tuottaja: Simon Riedel.
Virunga (Grain Media ja Violet Films, Britannia ja Kongon demokraattinen tasavalta 2014).
Käsikirjoittaja ja ohjaaja: Orlando von Einsiedel, tuottajat: Howard G. Buffett, Adam Del Deo, Leonardo DiCaprio, Jon Drever, Maxyne Franklin, Lisa Nishimura ja Jess Search.