

Antti-Ville Kärjä

Antti-Ville Kärjä, professori,
kulttuurinen musiikintutkimus,
Taideyliopisto

AVARAN LUONNON AROMIT



Ihmisen hajuaistia pidetään yleensä heikompana kuin eläinten. Luontodokumenteissa tai "villieläinelokuvissa" voisi siis olettaa hajujen olevan keskeisiä. Näin ei kuitenkaan välttämättä ole, vaan hajut ja haistaminen saatetaan esittää ihmismäisesti. Tällöin myös korkeiden tuotantoarvojen luontodokumenteissa audiovisuaalinen kerronta vihjaa ihmisyyhteisöjen "luonnollisesta" järjestyksestä ja aistien hierarkiasta.

Muinaisina harrastajateatterivuosiinani sittemmin alan ammattilaiseksi päätenyt toverini kirjoitti näytelmän, jonka yhdessä monologissa huomautettiin siitä tosiasiasta, että elokuvissa Tarzania ei koskaan näytetä tekemässä tarpeitaan. Myöhempien luontodokumenteista tekemiäni havaintojen perusteella viidakoissa tai savanneilla muutkaan eläimet eivät juuri ulosta, vaikka jätöksiä siellä täällä kuvissa näkyisikin. Ulosteen ja virtsan merkitys saman nisäkäslajin reviiirin ja kiiman tunnuksena on kuitenkin yleisesti tiedossa, ja etenkin koiraeläinten saattaa nähdä nostavan takajalkaansa myös luontodokumenteissa.

Ihmislasta saatetaan kieltää syömästä keltaista lunta, mutta muille nisäkkäille väriä olennaisempaa on haju. Toki myös ihmisellä on hajuaisti, joskin auttamatta karkeampi kuin useimmilla muilla eläimillä, tai ainakin se on kehittynyt muihin tarkoituksiin kuin elinpiirin, paritteluvalmiuden tai huumausaineiden nuuhkimiseen. Olipa käsitys ihmisen huonosta hajuaistista freudilaiseen evolutionismiin perustuva myytti tai ei (ks. McGann 2017; Kettunen 2017), tietoteoreettiselta kannalta hajuja on ollut tapana käsitellä makujen ja kosketuksen ohella "alempina" aistimuksina kuin kuultua ja etenkin nähtyä. Tällaista aistien hierarkiaa voi toki pohtia suhteessa romanttiseen ihmiskeskeiseen evolutionismiin ja eritoten siihen liittyvään kahtiajaotteluun mielen ja ruumiin välillä. "Alemmat aistit" ovatkin määrittäneet sellaisiksi juuri ruumiillisuuden perusteella: hajut, maut ja kosketukset läpäisevät ihmisruumiin rajapinnan ja "tulevat iholle" kemiallisesti ja fysikaalisesti selvemmin kuin ilmanpaineen tai valon vaihtelut täry- ja verkkokalvoilla. Samalla hajun voi vaikkapa Aristotelesta seuraten erottaa maku- ja tuntoaistista näiden eläimellisen himokkaiden riskien (eli mässäilyn ja seksin) takia, vaikkei haju täysin yltäisikään "järjellisten" näön ja kuulon rinnalle. (Ks. esim. Korsmeyer 1999, 12–26.)

Aistien arvojärjestys onkin syytä ymmärtää historiallisena ja kulttuurisena ilmiönä (ks. Hutmacher 2019). Viime vuosituhaten lopulta lähtien kulttuu-

rintutkimuksessa on puhuttu ja kirjoitettu ”aistikäänteestä” sekä tulkintojen ja ylipäänsä inhimillisen(kin) olemassaolon moniaistisuudesta, vaikka joidenkuiden mielestä ”paluu” olisi käännettä osuvampi ilmaisu (ks. Lauwrens 2012, 3). Kummassakin tapauksessa mittapuuna ja ainakin osittaisena vastakohtana on modernisaatio sekä eritoten keskiluokkaisen porvariston valta-aseman muotoutuminen. Hajujen osalta tämä tarkoitti niiden – tai pikemminkin hajuttomuuden – hyödyntämistä luokkataistelussa 1700-luvulta lähtien: ”Hajupolitiikallaan porvaristo vahvisti mielikuvaa kurinalaisuudestaan ja puhtaudesta; vastapuolina katsottiin olevan parfyymeissä ja tuoksuvoiteissa piehtaroiva turmeltunut aristokratia sekä lialta haiseva köyhäläisten alaluokka” (Löfström 2010, 14).

Moniaistisessa kulttuurintutkimuksessakin on omat aistihierarkiensa. Siinä missä esimerkiksi taidehistoria, musiikintutkimus, tanssintutkimus ja ruokaututkimus ovat kaikki jo vakiintuneita oppialoja, on kulttuurinen hajututkimus edelleen oma marginaalinen tutkimussuuntauksensa. Tämä liittyy myös mediatutkimukseen yhtenä kulttuurintutkimuksen keskeisistä tieteenaloista ja on omiaan vain korostumaan digitalisaatiohaaveilun myötä: toisin kuin kuvia ja ääniä, kemiallisia aistiärsyksiä ei voi välittää digitaalisesti – tai ainakaan ilman reseptorisoluihin kytkettävää mikroelektronista laitteistoa (ks. Spence et al. 2017, 64; Spence 2021). Niinpä kulttuurista hajututkimusta ovat hallinneet kulttuurihistorialliset, antropologiset ja sosiologiset lähestymistavat. Yksi tuoreimmista esimerkeistä on laaja EU-rahoitteinen Odeuropa-tutkimushanke ja -verkosto, joka kohdistuu ”olfaktoriseen kulttuuriperintöön” tekoälysovelluksiin perustuvan tiedonlouhinnan avulla. Verkoston jäsenprofiileista ei löydy termejä ”mediatutkimus” tai ”elokuva”, kun taas esimerkiksi antropologia, taidehistoria ja kirjallisuus lukeutuvat ennalta määrättyihin ”avainsanoihin” (ks. odeuropa.eu).

Moniaistinen elokuva on kuitenkin ilmiönä olemassa, jos kohta vuosikymmen sitten esimerkiksi Legolandin ”5D-elokuva” tarkoitti 3D-lasien ja THX-äänentoiston ohella täriseviä istuimia, suunnattavia tuulettimia sekä palonsammutusjärjestelmän kautta pirskotettua vettä. Nimenomaisesti hajuja on pyritty yhdistämään elokuvalliseen ilmaisuun hyödyntämällä niin teattereiden ilmanvaihtoa kuin yleisölle jaettavia tuoksukorttejakin, mutta nämä tekniikat ovat jääneet yksittäisiksi kokeiluiksi (ks. Spence 2020). Tuotannollisen tai tekstuaalisen moniaistisuuden ohella elokuvia ja muita audiovisuaalisia mediasisältöjä voi tarkastella myös moniaistisen kokemuksen ja tulkinnan kannalta. Kognitiotieteilijät ovat osoittaneet, että kuvat, äänet ja sanat voivat tuottaa hajuärsyksiä vastaavia neurologisia reaktioita, ja näiden hyödyt on havaittu eritoten mainostarkoituksissa (ks. Hamilton 2014, 111). Moniaistista tulkintaa voi lähestyä myös representaatio- ja ideologiakriittisesti tarkastelemalla sitä, millaisia esitystapoja ja identiteettejä hajuihin ja haistamiseen liittyy erityisesti silloin, kun väline itsessään – kuten vaikkapa elokuva, tietokonepeli tai kirja – ei esittämiensä hajuja kykene kemiallisesti välittämään. Olipa audiovisuaalisesti esitetty toimintaympäristö kuinka fantastinen tai naturalistinen tahansa, se on täynnä vihjeitä hajuista joko materiaalien, eleiden tai äänien perusteella. Luontodokumentteja ajatellen oma painoarvonsa on tällöin myös stereotyyppiolla yhtäältä luonnon ”puhtaudesta” ja toisaalta eläinten ”saastaisuudesta”. Lisäksi hajut ovat keskeisiä siinä, miten ”villin luonnon” ja ihmisten toimintaympäristöjen väliset erot rakentuvat: olivatpa jälkimmäiset maaseutua tai megakaupunkeja, niissä jätteitä ja siten nimenomaan epämiellyttäviä hajuja huolletaan ja hallinnoidaan. ”Luonnossa” jätteet sen sijaan ovat ”luonnollisella” paikallaan osana ravintoketjua.

Kysymyksenasetteluni ytimessä on se, miten hajut ja haistaminen esitetään audiovisuaalisissa luontodokumenteissa. En pyri kaikenkattavaan, yleistävään tai edes tilastollisesti merkitsevään tarkasteluun, vaan ennen kaikkea metodologiseen kehittelyyn yksittäisten esimerkkien avulla. Tavoitteeni on näiltä osin suoraviivainen eli haluan muistuttaa monimodaalisen mediatutkimuksen olevan audiovisuaalisuutta ja kinesteettisiä käyttöliittymiä laajempi tutkimuskenttä, jossa myös mediateknisen uusinnettavuuden rajat ylittävillä aistiärsykkeillä ja niiden kulttuurisilla miellelyhtymillä on sijansa. Esimerkiksi se, että *Tähtien sodassa* (episodi III) jättiläiskukkien planeetalle lähetetty jediritari on paljastava-asuinen naishahmo, on kaikkea muuta kuin sattumaa. Kysymys on myös mediatutkimuksen metodisten itsestänselvyyksien osoittamisesta ja haastamisesta: villieläinelokuvien analysoimiseksi ei tarvitse lähteä koira-puistoon tai eläintarhaan, mutta ei se toisaalta ole kiellettyäkään.

Metodologisten tavoitteideni kannalta itse asiassa mikä tahansa sattumanvarainen audiovisuaalinen teksti kävisi aineistoksi, esitettiinpä siinä eläimiä, kasveja, jätteitä tai mitä hyvänsä: kaikki orgaaniset soluyhdistelmät erittävät molekyyliä, joista monet ovat aistittavissa vain haistaen. Niinpä käytännössä jokainen audiovisuaalinen representaatio sisältää vihjeitä tietynlaisista tuoksuista, ja niin ollen oletetusti ”hyvän” tutkimuskohteen rajaaminen johtaa äkkiä kehäpäätelmään. Kulttuurisen hajututkimuksen tai hajujen kulttuurintutkimuksen kannalta haistavat ja haistamattomat eläimet ovat yhtä tärkeitä. Olennaisempaa kuin ilmeisen haisevat tai haistelevat oliot on juuri kulloisenkin ja vääjäämättä haisevan ilmiön *esitystapa*, ottaen huomioon myös hajuihin liittyvien ominaisuuksien mahdollisen vähättelyn. Samalla voi muistuttaa siitä, että kemian ja termodynamiikan perusteet on hyvä pitää mielessä kulttuurisessakin hajututkimuksessa.

Käytän aineistonani Yleisradion televisiokanavillaan ja suoratoistopalvelussaan esittämää sarjaa *Avara luonto*. Lähtökohtanani on näin ollen suurelle yleisölle suunnattu dokumenttituotanto dokumentaaristen taide-elokuvien sijaan, vaikkakaan nämä eivät sinällään sulje toisiaan pois. Luontodokumenttien asema audiovisuaalisen median (ala)genrenä ei olekaan yksiselitteinen: pitäisikö niitä ajatella antropologisen, historiallisen vai taiteellisen dokumenttielokuvan tyyppinä vaiko täysin omana lajinaan? Nimike ”luontodokumentti” saattaaakin muutamien tutkijoiden mielestä johtaa harhaan, sillä vaikka materiaali olisi ”luonnossa” kuvattua, jälkituotannossa otoksia voidaan yhdistellä ja ääniä lisäillä valtavirran sepite-elokuvan jatkuvuusperiaatteita noudattaen, tunteisiin vetoavasta musiikista puhumattakaan. Niinpä osuvampi lajiniimike voisi olla ”erämaaelokuva” tai ”villieläinelokuva” (ks. Huggan 2014, 162). Silti juuri oletus kyseisten audiovisuaalisten tuotteiden dokumenttaarisesta luonteesta tekee niistä otollisia representaatio- ja ideologia-analyysin kohteita: millaisia arvoja ne edustavat ja rakentavat esitystavoillaan oletetun totuudenmukaisuutensa perusteella? Analyysini kohdistuu siis hajuihin ja haistamiseen osana luontodokumenteissa esitettyjä kertomuksia eläinten toiminnasta sekä keskeisesti siihen, miten hajut näin ollen kytkeytyvät ihmistoiminnan ”luonnonmukaiseen” sääntelyyn (ks. Mills 2012, 101).

Olfaktorinen elokuva

Metodologisesti analyysini pohjautuu audiovisuaalisen representaation ja mediaation eli välityksen ongelmakenttään. ”Välitys” tai ”välittäminen” onkin moniselitteisyydessään hyödyllinen sanamuoto, sillä tällöin välineen

teknisten reunaehtojen eli aistihavaintoja ajatellen näkö- ja kuulokeskeisyyden ohella kysymys on myös audiovisuaalisesta mediasta ”kulttuurisena yhteydenpitona ja ilmaisukontekstina” (Halonen 2006, 209; ks. myös Lehtonen 2020). Koska hajut eivät teknisesti välity kuvien ja äänien avulla, elokuvien hajussa keskeistä on juuri kulttuurinen ja toiminnallinen välitys eli se, miten media sekä teknis-materiaalisina käytäntöinä että arvolutautuneiden esitystapojensa osalta välittää ”toimijoiden ja toiminnan kohteiden suhteita” sekä ”toimijuuden mahdollisuuseh[toja]”. Tämä ulottuu myös huolenpidon kaltaiseen välittämiseen esimerkiksi kasvatuksellisinä päämäärinä sekä yleisenä ”solidaarisuut[ena] ryhmän muita jäseniä kohtaan”. (Ks. Halonen 2006, 229.)

Mediahistorioitsijat toki huomauttavat tässä kohden, että kemiallisia hajuja on kyllä yritetty hyödyntää osana elokuvallista kerrontaa muun muassa *AromaRama-*, *Smell-O-Vision-* ja *Odorama-*tekniikoin niin ilmanvaihtojärjestelmää, erikoisvalmisteisia istuimia kuin pusseihin suljettuja tuoksukorttejakin käyttäen (ks. Thompson & Bordwell 2003, 329; Spence 2020). Myös Marshall McLuhanin teknoutopioista viehättyneet tutkijat muistuttanevat hänen ajatuksistaan viestintäteknologioista ”ihmiselinten ja -kykyjen laajentumina” tai ”aistinten jatkeina” sekä erityisesti suorastaan eskatologisesta pelastususkosta sähköiseen viestintään menneen maailman heimoyhteisöjen aistitasapainon palauttajana (ks. Pietilä 2006, 147) – olkoonkin, että kemiallisten aistiärsykkeiden tuottamiseksi tarvittavat sähköiset rajapinnat eivät ole järin käytännöllisiä, ainakaan ihmisyleisöille suunnatussa massatuotannossa (Spence 2021, 14–15).

Otteeni myötäilee mcluhanilaista ajattelua kuitenkin siinä, että se on korostetun monimodaalinen ja suorastaan kriittinen ”visuaalisen kulttuurin” ylivaltaa kohtaan: olkoon ”elävä kuva” kuinka keskeinen ja perustavanlaatuisen ilmaisuokeinon määrittelyn kannalta, täysin äänettömiä elokuvia tai televisio-ohjelmia ei käytännössä tuoteta. Audiovisuaalisen median ääniä on lisäksi montaa eri lajia: puhetta, ympäristön ääniä, musiikkia sekä kulloisesakin tarkastelutilanteessa väistämättä läsnä olevaa tekijöiden tarkoituksista riippumatonta hälyä, johtuipa se toistolaitteistosta tai kanssaolijoista. Hajut eivät tietenkään kuulu sen enempää kuin näy, mutta kirjaimellisesti audiovisuaalisten representaatioiden kannalta olennaista on kiinnittää huomiota paitsi haisevia asioita ja haistavia olentoja esittäviin kuviin myös niihin liittyviin ääniin ja mahdollisiin audiovisuaalisiin ”repeämiin” eli äänellisen ja kuvallisen sisällön puutteisiin tai ristiriitoihin.

Analyysillani on yhtymäkohtia elokuvatutkimuksen ”moniaistiseen tai synesteettiseen lähestymistapaan”, mutta sen painottaman ”ruumiillisen havainnon” ja kokemuksellisuuden sijaan kohdistan huomioni ensisijaisesti hajuihin liittyviin ”audiovisuaalisiin keinoihin ja kerronnallisiin vihjeisiin” (vrt. Hamilton 2014, 110, 114) sekä eritoten niiden ilmentämiin luontodokumenttien ”diskursiivisiin ja ideologisiin verkostoihin” (Huggan 2014, 160). Audiovisuaaliseen mediaan kohdistuva hajututkimus palautuukin tavan takaa kognitiotieteellisiin tai etnografisiin asetelmiin, joissa pohditaan hajujen ”vaikutusta” esimerkiksi mainostettavien tuotteiden arvotukseen ja muistamiseen (Lwin & Morrin 2012; Olofsson et al. 2017) tai ylipäänsä ilmaisun ”viihdearvoon” ja ”katsojan nautintoon” (Spence 2020, 7, 13; korostus lisätty). Vaikka tällaisten tutkimusten tieteellistä todistusvoimaa ei ole syytä epäillä, asetelmien riskinä on freudilais-kartesiolaisen aistihierarkian toisto: hajujen merkitys tyypistyy ruumiillisiin kokemuksiin, tunteisiin ja nautintoon eli suurelta osin tiedostamattomaksi ellei peräti irrationaaliseksi ilmiöksi. Tämä liittyy toki mediateknologisiin reunaehtoihin: koska hajuja ei voi tallentaa samaan tapaan kuin sanoja, ääniä tai kuvia, ei niitä voi sellaisinaan *representoida*

eli esittää uudelleen. Kulttuurintutkimukselliselta kannalta ”olfaktorisessa elokuvassa” (Jiaying 2014) on kysymys paitsi hajukemikaalien ”taiteellisesta” käytöstä ja niiden tahattomasta läsnäolosta myös hajuihin liittyvästä representaation politiikasta eli siitä, miten hajuja esitetään ja millaisia valta-asetelmia ne edustavat, rakentavat ja haastavat.

Luontodokumenttien osalta tällöin on keskeistä punnita juuri niiden dokumentaarisuutta, etenkin valtavirran televisio- ja elokuvateatterilevitykseen tehtyjen tuotantojen ollessa kyseessä. Sir David Attenboroughin laajoja ja maailmanlaajuisesti levitettyjä luontosarjoja tutkinut Graham Huggan (2014, 184) kirjoittaa tähän liittyen keskeisistä ideologisista jännitteistä tieteellis-materialistisen realismin ja romanttisen idealismin välillä sekä yleisemmistä kapitalismiin, kolonialismiin ja niiden vastustukseen liittyvistä tekijöistä. Hän toteaa, että vaikka brittiläinen ”luonnonhistoriallinen” kansanvalistus on haluttu erottaa yhdysvaltalaisesta piilouskonnollisesta ”disneytetystä” kaupallisuudesta, ei vastakkainasettelu ole useinkaan mielekäs, etenkään niin kutsuttujen *blue chip* -luontoelokuvien tapauksessa. Termille ei ole tietääkseni suomenkielistä vastinetta, mutta uhkapelietymologiansa nojalla sen voisi kääntää vaikkapa ”korkeiden panosten elokuvaksi”: tuotannot ovat kallita, kuvat upeita ja eläimet karismaattisia ja kuvauspaikkoja on useita – ja tarinat ovat opettavia mutta samalla epähistoriallisia ja epäpoliittisia. (Huggan 2014, 161–162, 168–169.) Kaikenlainen uhkapeli on kapitalismin ydintä, mutta tämä korostuu korkeiden panosten luontodokumenteissa myös vulgaaridarwinistisen ”sosiobiologian” myötä. Tällöin luontokappaleiden ajatellaan noudattavan evoluution tuottamaa moraalista järjestystä, joka kuin ihmeen kaupalla vastaa niin viktoriaanisia kuin markkinataloudellisiakin arvoja: työ tekijäänsä kiittää, jälkeläisistä on huolehdittava, yhteistyö on voimaa, eikä sattumalle ole sijaa siinä, miten paikka laumassa määräytyy. (Huggan 2014, 177–179.)

Avara luonto on Yleisradion verkkosivujen mukaan ja ohjelmahankkija Nina Tuomisen sanoin yksi yhtiön ”tunnetuimmista brändeistä” ja sen ohjelmien hankinnassa tärkeä yhteistyökumppani on Iso-Britannian BBC, ”joka tuottaa laadukkaita ja hyvin toimitettuja luonto-ohjelmia.” Kuvaaja-ohjaaja Juha Taskinen puolestaan väittää, että ”[e]urooppalainen katsoja ei halua uutismaista actionia, missä verrataan haukkaa hävittäjiin”. (YLE 2021; ks. myös Latva-Mantila 2019.) Täten ohjelmasarjan voisi ajatella edustavan kansanvalistuksellista korkeiden panosten tuotantoa, ja useat jaksoista ja jaksokokonaisuuksista ovatkin kansainvälisiä yhteistuotantoja. Yksityiskohtainen tutkimusaineistoni koostuu hollantilais-brittiläisen tuotantoyhtiön Off the Fence toteuttamasta viiden jakson sarjasta *Villeiksi syntyneet* (*Born to be Wild*, 2020; ks. kuva 1). Verkkosivuillaan yhtiö vahvistaa tukeutuvansa ”korkeisiin tuotantoarvoihin” ja sarja itsessään nojaa yhteistyöhön saksalaisen ZDF:n ja ranskalaisen Arten kanssa (OFP 2021).

Arvokkaat ”siniset pelimerkit” eivät kuitenkaan ole rajaukseni perusteena, vaan kysymys on pikemminkin pragmaattisesta institutionalisoidusta serendipiteetistä eli käytännöllisestä ja vaikutusvaltaisesta onnekkaasta sattumasta: *Villeiksi syntyneet* oli vaivatta ja avoimesti saatavilla julkisen palvelun verkkosivuilla ensimmäisenä *Avaran luonnon* osana ilman sen tarkempaa ennakkokartoitusta. Vaikka löysinkin sarjan tässä mielessä sattumalta, löydöksen onnekkauudesta ei sinällään ole takeita, ja ehkäpä nykyisinä kulutusalgoritmien aikoina jollekulle toiselle ensimmäisenä tarjottaisiin esimerkiksi *Tarunhohtoisen Yellowstonen* neljää jaksoa. *Villeiksi syntyneet* oli tämän kirjoitushetkellä kyläkin ensimmäisenä myös suosituimpien *Avaran luonnon* sarjojen tai jaksojen



Kuva 1. Sarjan *Avara luonto: Villeiksi syntyneet* ensimmäisen jakson otsikko. Kuva-kaappaus sarjasta.

listassa – vaikka sen jaksojen yhteenlaskettu latausmäärä (n. 270 000) oli vain hitusen enemmän kuin *Lumoavan Portugalin* ja hävisi selvästi *Maagiselle Islannille* (n. 360 000), *Tuntemattomasta Kuubasta* puhumattakaan (n. 550 000). Luvut kuitenkin korostavat rajauksen institutionaalista luonnetta: omien ennako-oletusteni saati mieltymysteni sijaan sarja on ikään kuin valtiollisen yleisradioyhtiön valitsema ja niin ollen myös esimerkki yhteiskunnallisesti tärkeinä pidetyistä mediasisällöistä. Suosio voi toki perustua tuoreimpiin latausmääriin, sillä Islannin ja Kuuban luonnonmysteereistä kertovat ohjelmat ovat olleet saatavilla toukokuusta 2020 lähtien.

Kysymyksenasettelun metodisia tavoitteita ajatellen rajausta on sen sijaan jokseenkin merkityksetön, sillä analyysitapaa voisi havainnollistaa millä tahansa luontodokumentilla. Kysymys ei toisin sanoen ole aineiston riittävydestä tai pahimmillaan kehäpäätelmämäisestä ”osuvuudesta”, koska jopa yksittäisen villieläinelokuvan yksittäinen kohtaakin tarjoaisi mielekkään lähtökohdan. Mikäli kuvissa näkyy eläin, on ”näkyvissä” koko joukko hajujakin, ja keskeistä on se, miten tämä tosiasia esitetään ja välitetään kuvin, äänin ja sanoin. Toki yleistettävyyden rajat on pidettävä mielessä *Villeiksi syntyneiden* osalta, mutta yhtä lailla ne koskisivat esimerkiksi maan alla pimeässä elävien olentojen hajuihin ja haistamiseen liittyviä dokumentaarisia esitystapoja. Eivät esimerkiksi myyrädokumentit ole tässä suhteessa sen parempia tai huonompia aineistolähteitä kuin muutkaan, ja hajujen merkitysyhteyksiä ja identiteettipoliittikkaa voisi tarkastella myös sellaisilla esimerkeillä, joissa hajuihin tai haistamiseen ei kiinnitetä huomiota suoraan lainkaan.

Villeiksi syntyneet villeissä ympäristöissään

Villeiksi syntyneet käsittelee jaksoissaan leijonia ja gepardeja Etelä-Afrikassa, töyhtökopusiiniapinoita Brasiliassa, partamakakiapinoita Intiassa ja savannikoiria Namibiassa. Sarjan nimen mukaisesti kussakin jaksossa seurataan yhden pennun kasvua seuraavien alkusanojen mukaisesti:

Tämä on [pentu/poikanen X]. Luonnonvaraisena varttuminen on suurta seikkailua. Ensimmäiset elinviikot ovat vaarallisimmat. Selviytyäkseen pennun[/poikasen] pitää oppia tuntemaan elinpiirinsä lainalaisuudet. Sen pitää oppia erottamaan ystävät vihollisista. (Evoluution myötä) [lajille] on kehittynyt [kykyjä/taitoja]. Niiden omaksuminen vaatii kuitenkin paljon harjoitusta. Seuraamme pienen [lajin edustajan] elämää sen ensiaskeleista aina aikuistumisen kynnykselle asti.

Sanamuodot vaihtelevat pääosassa olevan lajin mukaan myös sisällöllisesti: kissapetojen ja kapusiiniapinoiden kehityksessä korostetaan evoluution tuottamia ”hämähästyttäviä kykyjä”, kun taas partamakakien taidot ovat ”omintakeisia” ja savannikoirat ”ovat kehittyneet tekemään yhteistyötä”. Viimeisimpien osalta myös harjoittelu on vaihtunut siihen, että ”[p]järjätäkseen pennun pitää oppia tuntemaan paikkansa laumassa”. Lisäksi aikuistumisen kynnyksen vaihtuu partamakakien tapauksessa ”ensimmäiseen monsuuniin” ja savannikoiranpennun osalta ”siihen asti, kun se juoksee muun lauman mukana”.

Maininta monsuunista luo yhteyden sääolosuhteisiin ja siten myös ympäristön vaihteluihin vuoden mittaan. Sarjan kuvauspaikat ovat trooppisella ja subtrooppisella vyöhykkeellä eteläisessä Afrikassa, Lounais-Intiassa ja Koillis-Brasiliassa. Kuivan ja kostean kauden vuorottelu on keskeinen osaluokka jokaisessa jaksossa, ja niinpä ”olfaktorisen elokuvan” (ks. Jiaying 2014) audiovisuaalisia esitystapoja ajatellen voi miettiä savannien, sademetsien ja kalliometsiköiden tuoksua esimerkiksi silloin, kun hiekka pölyää koirien juostessa, heinikko kahisee kissapetojen hiipiessä ja mutavesi roiskuu norsujen kylpiessä. Ympäristön hajuihin ei jaksojen selostuksessa viitata kuitenkaan lainkaan, kuten ei myöskään ilmankosteuden tai lämpötilan vaihteluihin, ellei puhetta monsuunisateiden vaikutuksesta tulkitse tällaiseksi: ”Sateiden ansiosta syötäväksi on tarjolla paljon tuoretta, vihreää ruohoa” (jakso 4, 39:55). Trooppiin liepeillä vuodenaajat ovat erilaiset kuin Euroopan koilliskolkassa, mutta myös Suomessa esimerkiksi syksyn näkee, kuulee, tuntee ja haistaa yhtä lailla: ruskan tullen ja ilman viiletessä lehtien havina ja lintujen äänet vaimenevat, ja siellä täällä saattaa haistaa maatuviin lehtien imelähkön tuoksuhauduksen. Hajumainintojen vähyys tai suoranainen olemattomuus lämpimille ilmastovyöhykkeille sijoittuvassa sarjassa vahvistaa osaltaan aistihierarkiaa, jossa hajut ovat kaikkein merkityksettömimpiä – vaikka jokaisen lukiossa termodynamiikan oppitunneilla hereillä olleen soisi muistavan, että lämpö on liikettä ja siten myös erilaiset jopa ihmisenellä havaittavat hajumolekyylit leijailevat lämpimässä nopeammin ja kauemmas.

Sarjan neljäs jakso ”Intia” erottuu ympäristöllään muista ratkaisevasti. Siinä missä muissa jaksoissa ihmisen läsnäolo on korkeiden panosten esteetiikan mukaisesti häivytetty äärimmilleen, neljännen jakson ”päähenkilö” partamakakinpoikanen ”Ravi” elää laumoineen lähellä Valparain kaupunkia Länsi-Ghatien vuoristossa Koillis-Intiassa. Kertoja mainitsee lauman elävän ”metsäsaarekkeessa keskellä teeviljelmää”, ja lauma esitetään etsimässä ruokaa myös ihmisasutuksen ja liikenteen keskeltä. Kuvissa näkyy vihreiden teeviljelmien ohella jätkeasoja ja tupruttavia pakoputkia, mutta myös ”puhtaampien” tuoksujen lähteitä kuten naruilla kuivuvia pyykkejä (ks. kuva 2).

Oma erityistapauksensa jaksossa on lisäksi partamakakien ravintonaan käyttämä jakkihedelmä (*artocarpus heterophyllus*): ”Jakkihedelmä on vähän ylikypsä, mutta maistuu silti metsän asukeille” (41:46). Hedelmän tuoksua voi jälleen vain arvailla kuvien perusteella, mutta erinäisissä verkkolähteissä ja jopa yksittäisissä tieteellisissä artikkeleissa mainitaan sen vahva ja omalaa-



Kuva 2. Neljännen jakson päähenkilöt partamakakit etsimässä ruokaa Valparain kaupungin katoilla. Kuvakaappaus sarjasta.

tuinen aromi. Luonnontieteilijöiden mukaan hedelmän ”hyvin erottuva” haju perustuu suurelta osin sen isopentyyli-, butyyli- ja etyyliyhdistelmiin (Maia et al. 2004, 195–196), kun taas esimerkiksi verkkosivustolla *Thrive Cuisine* (2021) arkisempina vertailukohteina listataan olutoksennus, bensiini, tärpähti, palanut kumi tai asfaltti, kompostivessa, mädännyt sipuli, kainalohiki, kaatopaikka, Limburger- tai sinihomejuusto, kissanruoka kumivivahteella sekä setämiehen urheilusukat.

Sikäli kun korkeiden panosten luontodokumentit ovat kaikessa parhaan katseluajan viihdyttävyydessään ”yhteiskunnallisia allegorioita” (Stephen 2010, 103), jakso vahvistaa käsityksiä Intiasta hallitsemattoman kaupungistumisen ja ilmansaasteiden tyyssijana, riippumatta ”puhtaanapidon kriisistä” tai tylummin muotoiltuna ”paskan kulttuuripolitiikasta” juuri Valparaissa (vrt. Doron & Raja 2015). Synekdokeemainen tyypittely korostuu siinä, että jaksoa ei ole nimetty kaupungin tai edes Länsi-Ghatien vuoriston vaan koko (niemi)maan mukaan. Kyseisen vuoristoalueen todetaan jo itsessään olevan 1600 kilometriä pitkä ja elonkirjoltaan yksi maailman monimuotoisimmista alueista, mutta silti se kattaa vain vajaat viisi prosenttia Intian valtion pinta-alasta. Sama diskurssi käy ilmi myös muista jaksoista, joista kolmessa tietty rajattu alue ilmentää kokonaisia valtioita. Niistä pieninkin eli Namibia on pinta-alaltaan lähes kolme kertaa Suomen kokoinen. Kolmas jakso vie ajattelun melkein äärimmilleen, mutta tuskin yllätyksellisesti: Etelä-Afrikan tasavallassa Limpopon provinssissa oleva Waterbergin suojelualue käy koko mantereen synonyymistä. Pääosassa on tällä kertaa gepardinpentu ”Usana”, ja jaksossa monet villieläinelokuvien korkeista panoksista niveltävätkin yhteen. Vakiomuotoisten alkusanojen jälkeen kertoja esittelee toimintaympäristön: ”Tienoo on jättiläisten valtakuntaa. [...] Vain vahvimmat selviytyvät savanilla.” Ennen siirtymistä gepardin seurantaan kuvissa näytetään ”joitain Afrikan ikonisimpia eläinlajeja” eli sarvikuonon, kirahvin, norsun, seepran, antilooppien ja leijonan liikehdintää hidastettuna. Näin keskiöön asetetaan ”karismaattiset” eli isokokoiset saalistavat pedot ja kasvinsyöjät, jotka eräänlaisina luonnon taideteoksina ilmentävät yhtäältä ”darwinilaista ylevyyttä” ja

toisaalta (jälki)koloniaalista museoivaa keräilyä (ks. Huggan 2014, 168–174). Waterberg ilmentää jälkikoloniaalista antroposeenia siinäkin, että se on yksi Unescon biosfäärialueista eli kestävän kehityksen mallialueista, ”joilla yhdistetään elinympäristön monimuotoisuuden suojeleminen, luonnonvarojen kestävä käyttö ja ympäristötutkimus” (YM 2021) – samalla kun sitä ympäröivän ”puskurivyöhykkeen” sosioekonomia nojaa yhä enenevässä määrin (eko)turismiin ja luonnonsuojelun nimissä tehtäviin metsästysretkiin (Unesco 2021).

Olfaktorisen villieläinelokuvan esityksen etiikka

Haiskahtivatpa biosfäärialueet epäilyttäviltä tai eivät, ”Afrikan” typistäminen niihin tarkoittaa myös maanosan esittämistä asumattomana ja siten ”villinä” tai parhaimmillaan ”luonnontilaisena”, iänikuisia stereotyyppioita vahvistaen. Toisin kuin Valparain partamakakit, eteläisessä Afrikassa *Villeiksi syntyneet* leijonat, gepardit tai savannikoirat eivät juuri kohtaa merkkejä ihmisistä. Toki eläimet ajoittain katsovat suoraan kameraan tavalla, joka kertoo niiden näkevän dokumentaristit, ja savannikoirat kulkevat ajoittain maastoautonrenkaiden painaumissa. Jälleen korkeiden panosten estetiikan mukaisesti ihmisen läsnäolo on kuitenkin pyritty häivyttämään sekä teknisesti että kertojan puheissa: kuvausryhmää tai sen varjoja ei näytetä yhdessäkään jaksossa eikä ihmisten olemassaoloa mainita Afrikan kissapetoja esittelevissä jaksoissa. Silti gepardiemon ja yhden savannikoiran kaulassa näkyy seurantapanta, ja koirien esittelyn yhteydessä mainitaan ihmisen vaikutus niiden elinpiiriin samalla kun kuvissa vilahtaa maastoauto savannille raivatulla hiekkatiellä. Myös Brasiliassa ihmisiä on (ollut): töyhtökapusiiniapinoiden asuttaman Serra da Capivaran alueen ”[k]alliomaalaukset kuuluvat maapallon vanhimpiin” (jakso 2; 1:47).

Empaattiseen tarinallistamiseen ja immersioon pyrkiville luontodokumentaristeille teleoptiikka ja muut tekniset välineet saattavat tarjota mahdollisuuden tallentaa villieläimen ”luonnollista” käytöstä, koska tämä ei havaitse kuvaajan läsnäoloa (ks. esim. Darlington 2016, 157–158, 162). Toisille moinen edustaa kuitenkin dokumentaarista ”huijausta” ja herättää koko joukon kysymyksiä paitsi villieläinten eettisestä kohtelusta myös ”sekä ihmisten että eläinten osuudesta yleisessä esityksen etiikassa” (Huggan 2014, 163–164; alkup. korostus). Olfaktorisen elokuvan esitystapojen ja aistihierarkioiden kannalta tällöin on kysyttävä: tarkoittaako se, ettei kaukaa kuvattu villieläin ”luonnollisesti” toimiessaan kiinnitä *visuaalista* huomiota kuvaajaan sitä, ettei se *havaitse* tätä? *Elokuvaajat* ovat mitä ilmeisimmin usein kameroidensa kuurouttamia, mutta hajuaisti on yhtäläillä niin sanottu etäaisti kuin näkö ja kuulo. Niinpä vastaus kysymykseen on: ei tarkoita. Samalla tällainen ”kaukonäköisyys” osoittautuu kaikkea muuta kuin nimensä veroiseksi, sillä riskinä on tavanomainen hajuaistin antropomorfinen eläimellistäminen olettamalla, että myös muilla nisäkkäillä kuin ihmisillä hajuaisti ”toimisi” vain paetessa, saalistaessa tai muissa poikkeustapauksissa. Samalla tietenkin pidetään vaivihkaa yllä näköaistikeskeistä aistihierarkiaa sekä siihen nojaavaa tiedonmuodostusta ja yhteiskuntajärjestystä. Itselleni sanonta sokeain valtakunnassa hallitsevasta yksisilmäisestä on aina ollut outo, sillä luulenpa moisen mukamas paremmin tietävän despoottin vallan kumoutuvan nopeasti – ja sitä paitsi, jos muu yhteiskunta ei tarvitse valaistusta, mitä hyötyä yhdestäkään silmästä on?

Olfaktorisen elokuvan representaatio- ja ideologia-analyttistä metodologiaa ajatellen *Villeiksi syntyneet* ja sen ”hajuttomuus” johtaa siis pohtimaan

paitsi suoraan hajuihin ja haistamiseen myös yleisemmin havaitsemiseen liittyviä esitystapoja ja arvoasetelmia. Myönnän yllättyneeni hajuaiheiden ja -mainintojen vähäisyydestä sarjassa, mutta myös seuraavani luontodokumentteja kovin satunnaisesti. Niinpä tarkemmat vertailut ja yleistyksiset jäävät muiden tehtäväksi, enkä voi tehdä juuri muuta kuin punnita juuri kyseisen sarjan kytköksiä laajempaan aistihierarkioita ja moniaistista tiedonmuodostusta koskevaan epistemologiseen vyyhteen. Kysymys ei ole tässä yhteydessä niinkään siitä, mihin järjestykseen aistit tulisi asettaa, vaan siitä, *miksi* ne tulisi ylipäänsä asettaa johonkin tärkeysjärjestykseen. Ajoittain esiin tuleva maininta siitä, että erinäisten kyselyjen perusteella ihmiset luopuisivat ensimmäisenä hajuaististaan, saa minut ymmälleni siinä missä sokeain kyklooppikuningaskin. 2020-luvun alun koronapandemiassa joidenkuiden on uutisoitu menettäneen hajuaistinsa, ja kovin surullisia ihmiset ovat asian johdosta mitä ilmeisimmin olleet. Näköaistin keskeisyyttä ihmiselle on perusteltu silläkin, että ihmisen tietoisuus rakentuisi ennen kaikkea visuaalisten havaintojen varaan, minkä seurauksena arkikieli on täynnänsä ”näkemistä” ymmärtämisen vastineena muodossa jos toisessa: on *näkökulmaa*, *todennäköisyyksiä* ja jopa musiikkiakin saatetaan kuunnella tietyssä *valossa* (ks. Korsmeyer 1999, 34–39; Lehtonen 2014, 58). Väreille on omat nimikkeensä samoin kuin kivulle ja mauille, ja musiikille jopa oma ”teoriansa”. Sointi (tai ”soundi”) sen sijaan sanallistetaan usein muihin kuin kuuloaistiin viittaavin termein (esim. kirkas tai karhea ääni), ja tunnistetut hajut nimetään lähes poikkeuksetta lähteensä mukaan. Miksei monsuunisateiden jälkeinen vehreä ruoho voisi haista vaikkapa ”vyhreältä”, jakkihedelmä ”koltaiselta” ja seepranraato ”roskealta”?

Ihmiskeskeinen oletus näköaistin keskeisyydestä havaintojen ja tietoisuuden perusteena käy ilmi vähintään välillisesti myös *Villeiksi syntyneiden* jaksoista. Tämä itse asiassa korostuu sarjan yleisen kerronnallisen kehyksen myötä: kunkin jakson keskiössä on erikseen nimetty kulloisenkin lajin vastikään syntynyt edustaja, ja kerronnassa painotetaan toistuvasti erilaisten eloonjäämistaitojen oppimisen tärkeyttä. Erityisen selvästi näköaistikeskeisyys käy ilmi sarjan kolmannessa jaksossa gepardipesuetta kuvattaessa: ”Vastasyntynyt pentu on avuton ja sokea” (5:45; ks. kuva 3). Pennun riippuvuus



Kuva 3. Vastasyntynyt gepardinpentu sarjan kolmannessa jaksossa. Kuvakaappaus sarjasta.

emostaan yhdistyy toisin sanoen näkökyvyttömyyteen ikään kuin se olisi fyysisen toimintakyvyn ohella ainoa selviytymisen kannalta keskeinen aisti. Ensimmäisinä elinpäivinä juuri hajuaisti kuitenkin ohjaa pentua emon nisälle, ja emo myös kehittää hiljaisesti (ks. esim. CCF 2021; CCFCM 2021). Lisäksi koska gepardit eivät ole elinpiirinsä ravintopyramidin huipulla, niiden on havaittu hyödyntävän sekä omia että muiden lajien hajumerkintöjä välttääkseen kontakteja suurempien kissapetojen kanssa (Cornhill & Kerley 2020).

Sarjan ensimmäisessä jaksossa puolestaan kerrotaan yhden leijonanaaraan loukkaantuvan seeprankaadossa, minkä takia naaras jää hetkeä myöhemmin laumastaan jälkeen. ”Omilleen jääneenä sen on hyvin vaikea selviytyä hengissä”, kertoja toteaa (39:30), ja eläimen näytetään istuutuvan takajalkaansa varoen sekä hetkeä myöhemmin kalliolla makaamassa ikään kuin henkivierissä. Tarinalla on kuitenkin onnellinen päätös, sillä naaras toipuu ja löytää tiensä yhdelle alueen harvoista juomapaikoista. Kertoja jatkaa: ”Naaras tietää lauman olevan lähellä. Yksi pennuista havaitsee sen lähestyvän” (49:15). Tietämisen ja havaitsemisen aistiperusta jää avoimeksi, mutta ottaen huomioon kuvissa näkyvän korkean heinikon lie lupa ounastella, että myös – ja eritoten – leijonille lähestyvän lajitoverin ja nimenomaan oman lauman jäsenen tunnistaminen nojaa ratkaisevasti kuulo- ja hajuaistiin.

Lisäksi se, että eräänlainen kunnia naaraan havaitsemisesta annetaan yhdelle pennuista, vihjaa ryhmäytymiseen liittyvästä opettavaisesta sisällöstä: tullakseen oikeaoppiseksi lauman jäseneksi pennun on opittava paitsi saalistamaan myös muita ryhmän kannalta hyödyllisiä taitoja. ”Eläinlasten” varhaisvaiheiden sekä taitojen, kykyjen ja olosuhteiden oppimisen korostus kytkee koko sarjan sosiobiologiseen otteeseen ja sen taustalla lymyävään antropomorfiseen inhimillistämiseen (ks. Huggan 2014, 177–179). Sarjan taustatiedoissa ei ole mainintaa kohdeyleisöstä, mutta vastasyntyneet eläimet sekä petojen osalta raatelukuvien vähäisyys kielivät sarjan soveltuvan myös niin sanotusti perheen pienimmille. Lauren C. Stephenin (2010, 103) mukaan pennut ja poikaset ovatkin luontodokumenteissa tyypillisesti ihmislapsen verrokkeja ja niissä esitetyt eläinten kasvutarinat rinnasteisia ihmisyhteisöjen sosiaalisten ja taloudellisten suhteiden muotoutumiselle. Kysymys on itse asiassa nuoren yleisön ”groomauksesta” eli houkuttelusta tai valmennuksesta niin markkinataloudelliseen kilpailuun kuin lisääntymishakuiseen heteroseksuaalisuuteen. Tätä voi nimittää ”reproduktiiviseksi futurismiksi” eli uskoon lapsista tulevaisuutena ja siten myös kaikenlaisen poliittisen toiminnan ”(h)aavemaisena edunsaajana” – vaikka toiminta itsessään kohdistuisi pikemminkin lapsia vastaan. (Stephen 2010, 104–105; ks. myös Edelman 2004.)

Villeiksi syntyneitä villimpien vihollisten vainu

Valtavirran luontodokumentit tai villieläinelokuvat välittävät luonnon yhtä tarkoitushakuisesti kuin mikä tahansa koulutettuja tai kesyjä eläimiä hyödyntävä audiovisuaalinen sepite. Esimerkiksi *Villeiksi syntyneet* sisältää toistuvasti asetelmia, joissa kertoja viittaa vaaroihin tai suoranaisiin vihollisiin, mutta osapuolia ei kuitenkaan näytetä samassa kuvassa. Siinä missä tällaisia inhimillistettyjä jännitteitä saatettiin aiempina vuosina toteuttaa puolilaboratoriomaisissa olosuhteissa usuttamalla hyönteisiä toistensa kimppuun, on käytännön taustalla lymyävä ”kärsimättömyys todellista tieteellistä havainnointia kohtaan” yhdistynyt sittemmin dramatisointiin lähes yleismaailmallisesti (Bousé 1998, 127). Kysymys on jälleen kerran myös korkeiden panosten

estetiikasta sikäli kun ylevät ja karismaattiset ”päähenkilöt” eivät joudu surman suuhun, vaan pikemminkin ne esitetään saalistamassa. *Villeiksi syntyneet* on toteutettu vaaran vyöhykkeidensä osalta ensisijaisesti montaasin keinoin mutta ikään kuin käsikirjoittamattomia tapahtumia vierestä seuraten (ks. Huggan 2014, 168), ja ehkäpä joku itseäni kärsivällisempi elokuva-analyytikko ottaa asiakseen selvittää, missä määrin pentujen ja niiden ”vihollisten” liike kuvakehyksessä vastaa klassisen Hollywood-kerronnan mukaisten ”hyvisten” ja ”pahisten” asemointia ja liikesuuntia.

Olfaktorisen elokuvan kannalta olennaisempaa on kuitenkin se, että *Villeiksi syntyneet* ilmentää hajuaistin eriskummallisuutta tai epämiellyttävyyttä painottavaa diskurssia. Kysymys voi olla myös perustavanlaatuisesta epätietoisuudesta ja epämukavuudesta himon ja inhon rajapinnoilla (ks. Jiaying 2014, 122). Sepite-elokuvan puolelta tunnetuimpia esimerkkejä tästä ovat Jean-Baptiste Grenouillen hahmo elokuvassa *Parfyymi: erään murhaajan tarina* (*Perfume: The Story of a Murderer*, Saksa/Ranska/Espanja/USA/Belgia 2006) sekä *Uhrilampaista* (*The Silence of the Lambs*, USA 1991) ja sen johdannaisista tuttu tohtori Hannibal Lecter, molemmat murhaajia totta kai. Kummatkin ovat lisäksi alun perin kirjallisia hahmoja, mikä korostaa elokuvallisten hajujen metodologisia reunaehtoja. Tämä koskee etenkin sanallisten luonnehdintojen ja audiovisuaalisten representaatioiden suhdetta. *Villeiksi syntyneet* on toki toteutettu ilman vastaavanlaista kaunokirjallista subtekstiä, eikä vertailua eri teosmuotojen välillä tai niihin perustuvaa adaptaatioanalyysia voi tehdä samalla tavoin kuin Patrick Süskindin ja Thomas Harrisin ”alkuperäisromaanien” osalta. Silti sanallisen ja audiovisuaalisen olfaktorisen representaation metodologiset kysymykset nousevat esiin myös luontodokumenttien kuvissa ja äänissä, jälkimmäiset sisältäen niin eläimet, ympäristön kuin kertojankin. Tällöin huomiota on syytä kiinnittää siihen, mitkä audiovisuaaliset sisällöt kytkeytyvät suoriin sanallisiin luonnehdintoihin hajusta, mutta yhtälailla myös siihen, millainen kuvin ja ei-sanallisin äänin esitetty hajuihin tai haistamiseen liittyvä toiminta jää sanoin erittelemättä.

Parfyymi-elokuvaa hajujen kannalta tarkastellut Sim Jiaying (2014, 116) painottaa omassa olfaktorisen elokuvan teoretisoinnissaan moniaistisia synesteettisiä affektiivisia kokemuksia, jotka perustuvat kulloistenkin kuvien, äänten ja henkilökohtaisten aistimuistojen risteymiin. Hänen mukaansa se, että hajut esitetään vain audiovisuaalisessa eikä kirjaimellisesti haisevassa muodossa, on pikemminkin etu kuin haitta, sillä fyysikaalinen hajukokemus saattaisi herpaannuttaa yleisön huomion ja rikkoa synesteettisen immersion tarinaan (Jiaying 2014, 116–117). Luontodokumentteja ajatellen *Parfyymi* on sepitteellisyydestään huolimatta hyödyllinen vertauskohta, sillä sen päähenkilöä Grenouillea voi pitää epä- tai yli-inhimillisenä monessakin mielessä: hänellä on ylivertainen hajuaisti muihin ihmisiin verrattuna, mutta hän ei itse haise milteään eikä pode tunnontuskia tekemiensä murhien suhteen, vaan pitää niitä pikemminkin teknisinä toimenpiteinä täydellistä tuoksua kehitellessään. Esimerkiksi *Villeinä syntyneiden* ”päähenkilöt” epäilemättä haisevat itse, mutta eritoten moraalikäsitystensä osalta ne ovat paljolti Grenouillen kaltaisia: villieläimet eivät murhaa, vaan saalistavat – kuten myös tohtori Lecter. Hajuaistin ”eläimellisyys” puolestaan on monisyisempi kysymys, ja *Parfyymi* voi osaltaan sijoittaa hajut eläimellistävään diskurssiin, jonka perustana on omalaatuinen yhdistelmä viktoriaanis-romanttisia käsityksiä sivistyksestä ja rationaalisen tieteenihanteen mukaista luokitteluvimmaa. Tällöin joka ikisen kohtaamisen moniaistisuus jää huomiotta, olipa kysymys kasvokkaisesta vuorovaikutuksesta tai mediaesityksistä. (Ks. Jiaying 2014, 123–124.)



Kuva 4. Töyhtökapusiiniapinalauman johtaja haistaa hunajatikkuaan sarjan toisessa osassa. Kuvakaappaus sarjasta.

Villeiksi syntyneet ilmentää kuitenkin ikään kuin käännteistä hajut eläimellistävää logosentristä diskurssia, sillä siinä missä Grenouille ja tohtori Lecter ovat tarkkanenäisiä ihmispetoja, ovat villieläinsarjan ”päähenkilöt” pikemminkin hajuaistittomia. Ensimmäisessä jaksossa laumaansa etsivän leijonanaaraan lailla toisen jakson kapusiiniapinat, kolmannen gepardit ja neljännen partamakakit esitetään toistuvasti ilman sanallisia viittauksia hajuaistiin, vaikka kuvissa gepardiemon voi nähdä haistelevan kivenkoloja synnytyspaikkaa etsiessään tai kapusiiniapinoiden nuuhkivan lehtiä, pähkinöitä ja hunajankaivuussa apunaan käyttämiään oksia (ks. kuva 4). Apinoiden työkaluihin kiinnitetäänkin erityistä huomiota puhekerronnassa:

Vain harva eläinlaji yltyä samanlaiseen äylliseen suoritukseen. Tutkijat uskovat töyhtökapusiiniapinoiden alkaneen käyttää kiviä työkaluina noin kolme tuhatta vuotta sitten. [...] Apinat ovat oppineet käyttämään tarkoitukseen ohuita oksia. Lauman johtaja osaa tempun erityisen taitavasti. Maapallon eläinlajeista vain harvat käyttävät työkaluja. (Jakso 2, 13:54 ja 27:33.)

Haistaminen osana ”tempua” jää kuitenkin mainitsematta, ikään kuin se olisi vain merkityksetön ele osana toimintaa ja verrattavissa vaikkapa nelitahtipolttomoottorin öljymittatikkuihin. Öljyn määrä mitataan katsomalla eikä ihmisen tarvitse haistella sen laatua.

Sarjan viides jakso poikkeaa muista siinä, että kertoja toteaa sen keskiössä olevien savannikoirien paitsi ”vainuavan vaaran” (23:14; ks. kuva 5) myös ”erikoisen hajun” houkuttelevan yhden pennuista harhateille ja ”oudon näköisen otuksen luo” (30:29). Vaara on tässä tapauksessa leijonalauma ja outo otus afrikanmarabu, suurehko kattohaikaroiden heimoon luokiteltu raadonsyöjälintu. Kyseisessä jaksossa näiden uhkaavien eläinten aisteihin ei viitata, mutta muissa haistaminen yhdistyy toistuvasti juuri ”vihollisiin”. Ensimmäisessä jaksossa tässä roolissa ovat luontodokumenttien ja Disney-animaatioiden ”peruspahikset” hyeenat, toisessa puolestaan mainitaan taivaalla kaartelevien korppikotkien ”tarkka näkö ja herkkä hajuaisti” (30:43) ja



Kuva 5. Yksi savannikoiralauman jäsenistä "vainuaa vaaran" sarjan viidennessä jaksossa. Kuvakaappaus sarjasta.

kolmannessa leijonaurosveljekset, jotka ovat haistaneet gepardiemon saaliin. Toisessa jaksossa esiintyy lisäksi "kenties kaikkein eriskummallisim" töyhtökäpusiiniapinoiden naapureista (42:45): hyönteisiä lehtien seasta ravinnokseen nuuhkiva vyötiäinen. Neljännessä jaksossa hajujen eläimellistäminen yhdistyy näköaistikeskeisyyteen puolestaan siinä, että kertoja toteaa teepensasrivistöjen väliin suuntautuvien retkien olevan partamakakeille vaarallisia: "Rivit näyttävät kaikki samanlaisilta" (23:32).

Lopuksi

Villeiksi syntyneet kissapedot, apinat ja savannikoirat erottuvat kyllä toisistaan visuaalisesti, jos kohta kunkin lajin yksittäiset edustajat saattavat hyvinkin näyttää kaikki samanlaisilta. Tämä tarjoaa korkeiden panosten villieläinlokuvien tuottajille mahdollisuuksia harhauttaa tai jopa huijata yleisöä kuvakeronnan ehdoilla, mutta olfaktorisen elokuvan ja kulttuurisen hajututkimuksen kannalta olennaisempaa on, että sarjassa eri lajit ovat kovin samankaltaisia myös hajuihin liittyvien audiovisuaalisten esitystapojen osalta. Kysymys ei kuitenkaan ole lajeista sinänsä vaan pikemminkin siitä, miten ne asemoidaan ja nivelletään antropomorfiseen audiovisuaaliseen kerrontaan. Tämä tiivistyy kertojan toteamukseen savannikoirien ateriasta: se "tarjotaan hyvin koira-maiseen tapaan" (jakso 5, 14:47) eli saalistusretkellä mahansa täyteen syöneet täysikasvuiset lauman jäsenet oksentavat lihan pennuille pesälle palattuaan. Ilmeisestä olfaktorisesta ulottuvuudesta riippumatta toteamus saa ihmettelemään ensiksikin: miten muutenkaan? Toiseksi vaikka pentujen ruokinta oksentamalla onkin tyyppillistä luonnonvaraisille koira-eläimille, kotioloissa siihen saatetaan suhtautua kummeksuen (ks. esim. Heikkinen-Lehkonen 2021). Niinpä "koiramaisuus" määrittyy antropomorfisesti savannikoirien edustaman inhimillisen perusvireen vastapuoleksi. Sama koskee myös hajujen ja haistamisen esittämistä yleisestikin sarjassa: tavanomaiset ja jopa taantumukselliset käsitykset ihmisyydestä ja moniaistisuudesta vahvistuvat

ja normalisoituvat jättämällä ”epäinhimilliset” tai ”eläimelliset” toiminnan muodot ja aistihavainnot sivuun (ks. Mills 2012, 101).

Villeiksi syntyneet on vain pisara korkeiden panosten luontodokumenttien meressä, ja tarkempi lajityypin olfaktoristen diskursiivisten ja ideologisten verkostojen erottelu odottaa aihetta koskevan tutkimuskirjallisuuden puutteessa tekijäänsä. Lisäksi sikäli kun pennut ja poikaset viittaavat nuorelle yleisölle suunnattuun tuotantoon, dokumentaarisen alalajin painoarvoa ja erityispiirteitä ei parane niitäkään ohittaa olankohautuksella. Tämä pätee sekä sarjan kriittisiin tarkastelijoihin että niihin, joiden mielestä *Villeiksi syntyneet* on vain laadukasta ja opettavaista viihdettä perheen pienimmille.

Lähteet

Aineisto

Avara luonto: Villeiksi syntyneet (2020) Engl. *Born to be Wild*, 5x60 min. Amsterdam & Bristol: Off the Fence. Saatavilla: <<https://areena.yle.fi/1-50696721>>. (Linkki tarkistettu 3.1.2022).

CCF (2021) About Cheetahs. Cheetah Conservation Fund. Saatavilla: <<https://cheetah.org/learn/about-cheetahs/>>. (Linkki tarkistettu 1.11.2021).

CCFCM (2021) Biology. Cheetah Conservation Fund Cheetah Museum. Saatavilla: <<https://www.hope4cheetahs.org/biology/>>. (Linkki tarkistettu 1.11.2021).

Heikkinen-Lehkonen, Paula (2021) Pentujen hoito ja luovutus. Suomen ajokoirajärjestö. Saatavilla: <<https://www.ajokoirajarjesto.fi/jalostus-ja-terveys/kasvatus/pentujen-hoito-ja-luovutus/>>. (Linkki tarkistettu 2.11.2021).

Kettunen, Niko (2017) Ihminen haistaakin yhtä tarkasti kuin koira – tutkijan mukaan huono hajuaisti on 1800-lukulainen myytti. *Helsingin Sanomat* 15.5.2017. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/tiede/art-2000005212060.html>>. (Linkki tarkistettu 2.11.2021).

Latva-Mantila, Pirjo (2019) Avara luonto on monelle lauantai-iltojen sukupolvikokemus: ”Usein se on perheen yhteinen traditio”. *Ilta-Sanomat* 19.11.2019. Saatavilla: <<https://www.is.fi/tv-jalelokuvat/art-2000006313900.html>>. (Linkki tarkistettu 7.10.2019).

OFP (2021) Off the Fence Productions. Saatavilla: <<https://www.offthefence.com>>. (Linkki tarkistettu 7.10.2021).

Thrive Cuisine (2021) Jackfruit Smell: What Does Jackfruit Smell Like? *Thrive Cuisine*. Saatavilla: <<https://thrivecuisine.com/jackfruit/what-does-jackfruit-smell-like/>>. (Linkki tarkistettu 27.10.2021).

Unesco (2021) Waterberg Biosphere Reserve, South Africa. *Unesco*. Saatavilla: <<https://en.unesco.org/biosphere/africa/waterberg>>. (Linkki tarkistettu 27.10.2021).

YLE (2021) Avara luonto: tekijät kertovat. *Yleisradio*. <<https://yle.fi/aihe/s/yle-tv1/avara-luonto-tekijat-kertovat>>. (Linkki tarkistettu 7.10.2021).

YM (2021) Biosfäärialueet ovat kestävä kehityksen mallialueita. *Ympäristöministeriö*. <<https://ym.fi/biosfaarialueet>>. (Linkki tarkistettu 27.10.2021).

Tutkimuskirjallisuus

Bousé, Derek (1998) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Cornhill, Kristina L. & Kerley, Graham I. H. (2020) Cheetah communication at scent-marking sites can be inhibited or delayed by predators. *Behavioral Ecology and Sociobiology* vol. 74:2, 21, DOI: [10.1007/s00265-020-2802-9](https://doi.org/10.1007/s00265-020-2802-9).

Darlington, Sophie (2016) Visual Narratives in Wildlife Film-making. Teoksessa Ian Convery & Peter Davis (toim.) *Changing Perceptions of Nature*. Woodbridge: The Boydell Press, 157–164.

Doron, Assa & Raja, Ira (2015) The cultural politics of shit: class, gender and public space in India. *Postcolonial Studies* vol. 18:2, 189–207, DOI: [10.1080/13688790.2015.1065714](https://doi.org/10.1080/13688790.2015.1065714).

- Edelman, Lee (2004) *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Halonen, Irma Kaarina (2006) Väilytys. Viestinnän apukäsitteestä metodologiseksi avaimeksi. Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittelemässä*. Tampere: Vastapaino, 209–232.
- Hamilton, Dotty (2014) Appetite and Aroma. Visual Imagery and the Perception of Taste and Smell in Contemporary Korean Film. Teoksessa Tom Hertweck (toim.) *Food on Film: Bringing Something New to the Table*. Lanham: Rowman & Littlefield, 110–120.
- Huggan, Graham (2014) Attenborough's natural history films: The evolutionary epic. Teoksessa Kadri Tüür & Morten Tønnessen (toim.) *The semiotics of animal representations*. Amsterdam & New York: Rodopi, 159–188.
- Hutmacher, Fabian (2019) Why Is There So Much More Research on Vision Than on Any Other Sensory Modality? *Frontiers in Psychology* 10, 2246, DOI: [10.3389/fpsyg.2019.02246](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02246).
- Jiaying, Sim (2014) An Olfactory Cinema: Smelling Perfume. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* vol. 8:1, 113–127, DOI: [10.2478/ausfm-2014-0029](https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0029).
- Korsmeyer, Carolyn (1999) *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Lauwrens, Jenni (2012) Welcome to the revolution: The sensory turn and art history. *Journal of Art Historiography* vol. 7. Saatavilla: <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/lauwrens.pdf>>. (Linkki tarkistettu 6.10.2021).
- Lehtonen, Mikko (2014) *Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (2020) Medioituminen ja inhimilliset käytännöt. "Välittömyyden" ja "välittyneisyyden" tuolle puolen. *Media & Viestintä* vol. 43:2, 176–187. Saatavilla: <<https://journal.fi/mediaviestinta/article/view/95675>>. (Linkki tarkistettu 6.4.2022).
- Lwin, May O. & Morrin, Maureen (2012) Scenting movie theatre commercials: The impact of scent and pictures on brand evaluations and ad recall. *Journal of Consumer Behaviour* vol. 11:3, 264–272, DOI: [10.1002/cb.1368](https://doi.org/10.1002/cb.1368).
- Löfström, Jan (2010) Aistit, muistot ja neuroantropologia. *Elore* 1/2010, 12–16. Saatavilla: <<https://journal.fi/elore/article/view/78847/39749>>. (Linkki tarkistettu 6.10.2021).
- Maia, José Guilherme S.; Andrade, Eloisa Helena A. & Zoghbi, Maria das Graças B. (2004) Aroma volatiles from two fruit varieties of jackfruit (*Artocarpus heterophyllus* Lam.). *Food Chemistry* vol. 85:2, 195–197, DOI:[10.1016/S0308-8146\(03\)00292-9](https://doi.org/10.1016/S0308-8146(03)00292-9).
- McGann, John P. (2017) Poor human olfaction is a 19th-century myth. *Science* 356:6338. Saatavilla: <<https://www.science.org/doi/pdf/10.1126/science.aam7263>>. (Linkki tarkistettu 6.10.2021).
- Mills, Brett (2012) The animals went in two by two: Heteronormativity in television wildlife documentaries. *European Journal of Cultural Studies* vol. 16:1, 100–114.
- Olofsson, Jonas K.; Niedenthal, Simon; Ehrndal, Maria; Zakrzewska, Marta; Wartel, Andreas & Larsson, Maria (2017) Beyond Smell-O-Vision: Possibilities for Smell-Based Digital Media. *Simulation & Gaming* vol. 48:4, 455–479, DOI: [10.1177/1046878117702184](https://doi.org/10.1177/1046878117702184).
- Pietilä, Veikko (2006) Kaiken takana on teknologia: Harold Innis ja Marshall McLuhan tekivät välineistä viestintäteoriaa. Teoksessa Tuomo Mörä, Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 137–164.
- Spence, Charles; Obrist, Marianna; Velasco, Carlos & Ranasinghe, Nimesha (2017) Digitizing the chemical senses: Possibilities & pitfalls. *International Journal of Human-Computer Studies* 107, 62–74, DOI: [10.1016/j.ijhcs.2017.06.003](https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2017.06.003).
- Spence, Charles (2020) Scent and the Cinema. *i-Perception* vol. 11:6, 1–22, DOI: [10.1177/2041669520969710](https://doi.org/10.1177/2041669520969710).
- Spence, Charles (2021) Scenting Entertainment: Virtual Reality Storytelling, Theme Park Rides, Gambling, and Video-Gaming. *i-Perception* vol. 12:4, 1–26, DOI: [10.1177/20416695211034538](https://doi.org/10.1177/20416695211034538).
- Stephen, Lauren C. (2010) 'At last the family is together': reproductive futurism in *March of the Penguins*. *Social Identities* vol. 16:1, 103–118, DOI: [10.1080/13504630903465944](https://doi.org/10.1080/13504630903465944).
- Thompson, Kristin & Bordwell, David (2003) *Film History. An Introduction*. 2nd ed. Boston: McGraw-Hill.
- Tønnessen, Morten & Tüür, Kadri (2014) The semiotics of animal representations. Introduction. Teoksessa Kadri Tüür & Morten Tønnessen (toim.) *The semiotics of animal representations*. Amsterdam & New York: Rodopi, 7–30.