

Kirsikka Paakkinen

TaM, elokuvantekijä

Luontosuhteen kuvaus elokuvassa *When the Mill Hill Trees Spoke to Me*

Tässä tekstissä tarkastelen sitä, millä keinoilla luontosuhdetta kuvataan elokuvassa *When the Mill Hill Trees Spoke to Me* (Ruotsi, Suomi 2021). Kyseinen elokuva vie katsojan runolliselle tutkimusmatkalle tekijänsä lapsuuden ympäristöön ja ihmisen luontosuhteeseen; maaseututaajaman metsiin, vanhoihin pyhiin luontokohteisiin, järville, pelloille ja hiljennneiden kylien raiteille. *When the Mill Hill Trees Spoke to Me* on osa Göteborgin yliopiston taideakatemian maisteriopintojeni. Ohjasin ja käsikirjoitin elokuvan itse ja leikkasin sen yhdessä Mauri Lähdesmäen kanssa.

Tarkastelen elokuvan tekemistä ja siihen liittyviä valintoja kolmesta näkökulmasta: fenomenologisesta, animistisesta ja tarkkailuelokuvallisesta. Fenomenologista näkökulmaa suhteessa elokuvaan käsittelen Ilan Safitin artikkelin ”Nature Screened, An Eco-Film-Phenomenology” (2014) avulla. Fenomenologinen prosessi jäsentää sitä, kuinka henkilökohtainen luontosuhde sisäisenä käsityksenä muodostuu ja kuinka se kääntyy elokuvan kielelle. Elokuvan henkilökohtainen lähtökohta sekä intentio tuoda kokemuksellisuuden elementti elokuvaan kutsuivat hyödyntämään tätä näkökulmaa analyysissä.

Elokuvassa seurataan ympäristöä ja sen toimijoita tarkkailuelokuvan perinnettä myötäillen. Halusin hyödyntää tätä näkökulmaa herätelläkseni kriittistä ja eettistä pohdintaa suhteessa prosessiini. Tässä osiossa hyödynsin David MacDougalin tekstiä ”Beyond Observational Cinema” (1995). Kolmanneksi näkökulmaksi valitsin animismin. Elokuvassa luontoa ei katsota vain hierarkkisesti tai hyötynäkökulmasta, vaikka sekin puoli on läsnä. Vanhat pyhät luonnonpaikat kertovat erilaisista tavoista käsittää luonto. Myös ihminen näytetään osana luontoa ja luonto esitetään subjektina itsessään. Animismia tarkastelen Anselm Franken tekstien avulla. Niissä animismi tarjoaa konseptina mahdollisuuden horjuttaa vakiintuneita käsityksiä ja hierarkioita sekä ymmärtää luontoa toisin.

Elokuvan tekemistä aloittaessani kiinnostukseni kohdistui hyvin yleisesti ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen. Halusin kuvata tuota suhdetta kotiseudullani. Olin aikaisempien opintojen aikana alkanut ymmärtää, että minun olisi selvitettävä tätä kiinnostustani omien juurieni kautta. Prosessin aikana ymmärsin, että elokuva kertoo omasta luontosuhteestani. Itselleni tekijänä tämä oivallus oli hyvin tärkeä, mutta katsojalle sen tietäminen ei ole välttämätöntä. Maisteriohjelmassamme opiskelijoita ohjattiin lähestymään elokuvan tekemistä tutkimuksellisesti: kiteyttämään tutkimuskysymys tai -kysymykset, joita elokuvalla haluaa selvittää. Prosessin alkuvaiheessa nämä kysymykset olivat:

Miten luonnon voi esittää läsnäolona?

Kuinka luoda erilainen perspektiivi luonnon kuvaamiseen?

Elokuvassa luontosuhteita kuvataan sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti. Näytetään niin kalastusta ja maanviljelyä kuin metsän keskellä olevan autiotalon seinillä tanssivia puiden varjoja. Pyrin kertomaan elokuvassa luontosuhteista kokemuksellisesti – analysoimisen ja selittämisen sijaan. Tästä syystä elokuvassa ei ole dialogia, puhetta tai tekstiä. Koska elokuvan on tarkoitus kuvata sisäistä, jatkuvasti elävää ja kokemuksiin pohjautuvaa käsitystä, halusin nostaa kokemuksellisuuden esiin mahdollisimman vahvasti. Jotta kokemuksesta tulisi mahdollisimman henkilökohtainen myös katsojalle, halusin välttää puhuvan äänen tai kirjoitetun tekstin ohjaavaa, merkityksiä ja tulkintoja luovaa läsnäoloa.

Luontosuhde on monipuolinen käsite, jota käytetään monissa yhteyksissä. Sille ei ole yksiselitteistä määritelmää. Se viittaa luontoon liittyvien merkityksien, asenteiden ja ymmärrysten lisäksi myös luonnossa ja luonnon kanssa tehtyihin toimiin. Esimerkiksi metsästyksen tai kierrättämisen voi tulkita kertovan jotakin ihmisen luontosuhteesta. Sosiologi Jarno Valkonen toteaa, että ”luontosuhde onkin usein ymmärretty ensisijaisesti maailmankuvalliseksi, erityisesti eettiseksi ja filosofiseksi ilmiöksi” (Valkonen 2013, 7). Hänen mukaansa luontosuhde kuvaa enemmän asennetta tai ajattelutapaa kuin ihmisen ja luonnon välistä, konkreettista vuorovaikutusta (Valkonen 2013, 6–7). Luontosuhde sisäisenä käsityksenä koostuu paitsi kehollisesti luonnossa eletyistä kokemuksista myös monin muin tavoin välittyneistä kokemuksista ja tiedosta: kertomuksista, opetuksista, kulttuurisessa kontekstissa omaksutusta tiedosta ja niin edelleen. Luontosuhde, suhtautuminen ”luontoon” tulee jatkuvasti neuvotelluksi uudelleen eri tilanteissa, joissa sitä voidaan tulkita.

Elokuva pyrkimyksenä ymmärtää suhdetta luontoon

Monta kertaa ennen elokuvan tekemisen aloittamista pohdin, olisiko luonnon kokemisen esittäminen audiovisuaalisesti pohjimmiltaan vain auttamattoman riittämätön, keinotekoinen yritys simuloida jotakin, johon pääsee käsiksi vain kehollisesti, ilman välittäjiä. Kysyin itseltäni, mitä järkeä on representoida luontokokemuksia, kun vain aito kokemus tuntui arvokkaalta. Ilan Safit väittää päinvastaista artikkelissaan ”Nature Screened, An Eco-Film-Phenomenology”.

Safitin mukaan audiovisuaalisesti esitetty luonto voikin etäännyttämisen sijaan tuottaa rikkaamman ymmärryksen ihmisen ja luonnon välisistä suhteista. Elokuvan tai muun teoksen katselu luo havaitsijalle ainutlaatuisen tilan, jossa luontoa omaksutaan vain näkö- ja kuulohavaintojen kautta, eikä nähty luonto tuota mitään oikeaa (fyysistä) vaaraa tai tarvetta toimia ja reagoida kehollisesti. Tämä jättää katsojan pääasiassa ajattelemaan, etsimään merkitystä. Ajatusprosessi ei kohdistu vain maailmaan, vaan katsojan ja maailman suhteisiin (Safit, 2014, 211–213). Kyseinen prosessi koskee paitsi katsojaa myös elokuvantekijää. ”Toisin sanoen: kun maailma toistetaan elokuvallisena kuvana, se käy läpi jo pelkistyksen ja toiston, jonka suoritamme fenomenologisessa tietoisuudessa. Tietoisuudessa, jossa sisäistämme maailman segmentit ilmiöiksi, omiksi ilmiöiksemme. (...) Kuvat luonnosta tarjoavat tilan, jossa keskitymme luontoon *merkityksenä*. Tilan, jossa luonto ei tarjoa muuta hyötyä kuin aistein havaittavan ja mentaalisen; ne tarjoavat kontaktin maailman kanssa tietoisuuden ja näkemisen avulla”. (Safit 2014, 213–214.)¹

Safit määrittelee intentionaalisuuden suhteeksi, joka muodostuu sisäisen tietoisuuden ja sisäistetyn ilmiömaailman välisestä siteestä (ibid., 214). Kun ekologiassa organismia ei voida täysin ymmärtää ilman sen havainnoimista ympäristönsään, ei fenomenologiassa tietoisuutta voi ilmiönä erottaa maailmasta. Sisäistettyjen

1 Kaikki tekstissä esiintyvät käännökset ovat itse suomentamiani.

ilmiöiden ja tietoisuuden intentionaalisuuden side tekee mielen ja maailman sidotuiksi ja jatkuviksi. Safit käyttää analogiaa linnun näkemisestä havainnollistamaan tätä intentionaalisuutta ilman etäisyyttä. Vaikka lintu on etäisyyden päässä havainnoijasta, on sen kuva havainnoijan sisällä. Näin ollen havaitsijan suhde kuvaan linnusta, lintuun ilmiönä, on intentionaalinen – ei avaruudellinen tai optinen. Vaikka itse lintu on olemassa maailmassa ja etäisyyden päässä, sen kuva on havainnoijan sisällä vailla etäisyyttä. (Safit 2014, 214–217.)

Safitin mukaan teknologinen välitys ei ole erottanut katsojaa ja katsottavaa, vaan tuonut heitä yhteen tietoisuuden ja ilmiön, havainnon ja kuvan intentionaalisessa välittömyydessä. Koko elokuvakokemuksen fenomenologisessa tarkastelussa meistä tulee osa kuvaa. (Safit 2014, 227–229.) Niinpä Safitin vastaus kysymykseeni, jonka esitin luvun alussa, on yksinkertainen: ”ekofenomenologia pyrkii ymmärtämään suhdettamme luontoon, ei ’kieriskelemään nurmikolla’” (Safit 2014, 233). Elokuvallisen representaation, joka kumpuaa henkilökohtaisesta käsityksestäni luonnosta, paikasta tai siihen liittyvästä luontosuhteestani, ei ole tarkoitus tuottaa katsojassa samoja tuntemuksia, joita olen itse tai joita joku muu on kokenut. Tarkoitus on herättää ajatusprosessi, joka liittyy ihmisen ja luonnon suhteeseen. Lähtökohtani elokuvan tekemiselle oli halu visualisoida sekä henkilökohtaista kokemustani ja luontosuhdettani että kotikyläni ympäristöä ihmisen ja luonnon välisen suhteen kontekstissa.

Elokuvaa tehdessäni muodostin ymmärrystä ja merkityksiä ja samaan aikaan loin kuvia kertomaan niistä. Koko elokuvan tekemisen ajan (ja ennenkin, luontosuhteen jatkuvasti muovautuessa) prosessi, jota käyn läpi ja tutkin tietoisuudessani ja elokuvallisesti, on fenomenologinen siten kuin Safit sen kuvailee. Elokuvan kuvat kumpuavat minusta, ne ovat ”olemassa” minussa, mutta ovat kuitenkin minusta ulkoisia, sekä aineellisessa mielessä että muodoltaan (tarkoittaen sitä, etten kuvaa itseäni). Luontosuhde muodostuu, kun ulkopuolinen ympäristö muuntuu jatkuvasti sisäiseksi ruumiillistuneen tietoisuuden kautta. Elokuvallista muotoa varten tämä sisäinen suhde esitetään jälleen kuvaamalla ulkoista maailmaa, ”suodatettuna” elokuvantekijän tavoitteilla. En voi elokuvallisesti toistaa kokemuksiani sellaisina kuin ne joskus koin, mutta voin jäljittää niitä, tutkia niitä ja kuvittaa niitä uudelleen. Lopulta se, mitä päädyin kuvittamaan, oli näiden kokemusten summa ja jonkinlainen niistä syntynyt käsitys tai suhde.

Tarkkailuelokuva – monologista dialogiksi

Hyödynsin lopputyöelokuvassani tarkkailuelokuvan estetiikkaa ja tyyllisiä piirteitä, vaikka elokuva itsessään ei varsinaisesti tähän genreen kuulu. Suurin osa tapahtumista, kuten kalastaminen, heinäpaalien tekeminen ja kohtaukset eläinten kanssa kuvattiin suurin piirtein sellaisina kuin ne tapahtuivat. Kehotin kylläkin kuvattavia henkilöitä olemaan katsomatta kameraan. Ainoana poikkeuksena on marjanpoimintakohtaus, joka oli täysin lavastettu. David MacDougall kritisoi tarkkailuelokuvan genreen liittyvää harhakuva kamerasta kaikkietävänä työkaluna, jonka oletamme ”tallentavan itse tapahtuman, tapahtuman kuvan sijaan”. ”Elokuvallinen kuva tekee vaikutuksen katsojaan osittain täydellisyydellään ja tarkoilla yksityiskohdillaan, mutta vielä sitäkin enemmän, koska se edustaa todellisuuden jatkumoa, joka ulottuu kuvan reunojen yli, ja joka siksi ei paradoksaalisesti tunnu poissaolevalta” (MacDougall 1995, 566–568).

Lopputyöelokuvassani kamera on pohjimmiltaan valjastettu kuvaamaan henkilökohtaista, mielensisäistä käsitystä, joten siihen kohdistuvat vaateet autenttisuudesta ja jonkinasteisesta objektiivisuudesta dokumenttielokuvana tulevat haastetuiksi.



Kalastusta Pienellä Rautjärvellä. Still-kuva elokuvasta *When the Mill Hill Trees Spoke to Me*, kuvaaja Mauri Lähdesmäki.

Elokuvan muoto, kertojääänen puuttuminen ja epänarratiivisuus erottavat sen perinteisestä tarkkailuelokuvasta. Kokeellisen elokuvan ”kehys” ikään kuin antaa sille enemmän vapauksia. Kuvissa esitetyt tapahtumat ja paikat ovat ”totta”, mutta eivät sellaisenaan väitä mitään muuta niiden ulkopuolelta. Elokuva kannustaa jokaista katsojaa luomaan merkityksen itse. MacDougal kritisoi tarkkailuelokuvaa ja tarkkailua metodina myös siitä, että se kieltäytyy vuoropuhelusta tarkkailtavien subjektien kanssa. ”Kysymällä subjektilta ainoastaan luvan kuvaamiseen (eikä mitään muuta), elokuvantekijä luo itselleen väistämättä salamyhkäisen aseman”. Antropologian kolonialistinen alkuperä vahvistuu, kun kuvattavilta evätään pääsy mukaan prosessiin. MacDougalin mukaan tarkkailuelokuva on elokuvan ”muoto, jossa tarkkailija ja tarkkailtu ovat olemassa eri maailmoissa, ja joka tuottaa elokuvia, jotka ovat monologeja”. (MacDougall 1995, 569.)

Muita ihmisiä kuvataan kolmessa kohtauksessa: kalastuksessa, heinän paalauksessa ja marjastuksessa. Tunnen kuvaamani kalastajan ja maanviljelijän hyvin. Olen ollut kalastajan mukana kalastamassa useita kertoja. Maanviljelijä on serkkuni. Vaikka nämä kohtaukset sinänsä näyttivät heidän arkeensa kuuluvat toimet pitkälti sellaisina kuin ne tapahtuvat, he eivät voineet vaikuttaa lopulliseen elokuvaan ja siihen, miten nuo kohtaukset kiinnittyvät kokonaisuuteen. Tässä mielessä valta siihen, miten heinäpaalien tekemistä tai kalastusta tulkitaan, on ainakin jossain määrin minulla ohjaajana. Näin on erityisesti siksi, että kerron elokuvassa omasta luontosuhteestani. Kuten mainitsin, tämä oivallus oli minulle tärkeä. Alun alkaen suunnittelin tekeväni elokuvan kalastuskohtauksessa esiintyvistä henkilöstä, mutta aloin huomata, että hänen ”totuutensa” sijaan halusin kertoa hänen kauttaan jostain muusta. Koin, etten tavoitellut riittävän objektiivista kuvausta hänestä, vaan kiinnostukseni kohde piili muualla.

Heinäpaali-kohtauksesta voi lukea myös kritiikkiä ihmisen suhteesta luontoon. Kohtaus alkaa ilmakuvalla pellon ja metsän välisestä rajasta. Raja on sekä itsestään selvä kuva ihmisen tekemästä rajasta maatalouden kontekstissa että viittaus rajoihin, joita ihmiset jatkuvasti tekevät luonnonympäristöissä. Luonnonympäristöt muuttuvat mitä erilaisemmissa prosesseissa, joilla pyritään tuottamaan tavaroita ja energiaa. Ihminen rajaa itseään luonnon ulkopuolelle ja muuttaa sitä oman etunsa



Raja pellon ja metsän välillä. Still-kuva elokuvasta *When the Mill Hill Trees Spoke to Me*, kuvaaja Mauri Lähdesmäki.

vuoksi. Tästä toiminnasta seuraavat rajat näkyvät ympäristössä monin tavoin: niin muutoksina ekosysteemeissä, eläinten kulkureiteissä kuin lajikirjossa. Toinen ilma-kuva pellostä korostaa viljelyn mittakaavaa, vaikkakin tässä tapauksessa suhteellisen paikallista ja pientä. Pelto ja siinä risteilevät, graafiset traktorin jäljet peittävät koko kuva-alan. Halusin sisällyttää kohtaukseen myös kuvia traktorin ohjaamosta. Kuljettajalle traktorin ajaminen on osa hänen suhdettaan luontoon. Konetta ajava ja sen avulla työskentelevä kuljettaja on aistimillisesti etäällä luonnosta, mutta kuitenkin luonnonympäristön keskellä. Hän on päivittäisessä työssään paljon lähempänä ”luontoa” kuin suurin osa ihmisistä.

Marjastuskohtauksessa kuvan etualalla on nuoria kuusia ja taustalla vanhoja. Ainakin etualan nuori metsä on mitä luultavimmin ihmisen istuttama. Kuva-ala



Marjanpöimijöitä nuoren kuusikon lomassa. Still-kuva elokuvasta *When the Mill Hill Trees Spoke to Me*, kuvaaja Mauri Lähdesmäki.

on jaettu näiden kahden erityyppisen elinympäristön mukaan. Kuvaan astuu kaksi marjanpoimijaa, he ovat lähes saman mittaisia kuusten kanssa. He liikkuvat puiden välillä melkein naamioituen niiden sekaan. Sijoittamalla ihmiset puiden joukkoon liikkumaan tavalla, joka osittain peittää heidät ja heidän toimintansa, halusin visuaalisesti murtaa ajatuksen ihmisen ja luonnon erosta. Marjastajat sulautuvat ympäristöönsä. Poimijat esitetään kohtauksessa ympäristön kanssa samanarvoisina. Kohtaus näyttää samalla sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti yhden aspektin luontosuhteistani.

Huokoiset sosiaaliset ja ontologiset rajat

Anselm Franken mukaan ”animismi määrittelee kosmoksen, jossa kaikki on teoreettisesti elävää ja kommunikoiavaa ja jossa kaikella on potentiaalisesti tarvittavat ominaisuudet henkilöitymiseen tai ainakin jonkinlaiseen toimijuuteen. Se kuvailee maailman, jossa kaikki sosiaaliset ja ontologiset rajat ovat huokoisia ja tietyissä olosuhteissa ylitettävissä”. (Franke 2018, 39.) Franken määritelmä kuvaa tapaa, jolla halusin katsojan ymmärtävän luonnon elokuvassani. Tämän ymmärryksen ei tarvitse olla ilmeinen, mutta ainakin hienovaraisesti vihjaava. Palvonnan, kauppa- tai matkannon pyytämisen sijaan sen voi tulkita luovan kehyksen, jossa luonto tulee lähemmäksi, vierelle. Kokija ei vain ole luonnossa, vaan luonnon kanssa.

Kuratoimansa ”Animism”-näyttelyn luettelon johdantotekstissä Franke (2018, 9–10) kertoo, ettei esillä olevilla taideteoksilla ole tarkoitus luoda etnografista esitystä animismista vaan ”nähdä termi *animismi*, ja siihen sisäänkirjoitettu idea peilinä, jonka kautta voimme tarkastella perustavanlaatuisia olettamuksiamme ja tunnistaa ne rajanvetojen tuotteiksi”. Franken (2018, 39) mukaan ”erityinen raja ihmisen ja ’toisen’ välillä on kulttuurinen konstruktio, ja näiden rajojen ylittäminen vaatii kokonaisten kosmologioiden ja alkuaineiden järjestysten järkkymistä. (...) ’villin’ animismin diskurssissa on ennen kaikkea kyse siitä, mikä sallitaan ja tunnustetaan osaksi yhteisöä kaikin oikeuksin, ja mille myönnetään vähäisempi, alisteinen asema tai kokonaan ulkopuolinen asema”.

Tärkeä lähtökohta elokuvan *When the Mill Hill Trees Spoke to Me* tekemiselle oli esittää luonto elokuvassa läsnäolona. Pyrin tekemään elokuvan, joka kuvailee aikaan ja paikkaan sidottua sisäistä käsitystäni, mutta niin avoimessa muodossa, että se mahdollistaa katsojalle myös oman suhteen ja tulkintojen luomisen. Luontoa kohtaan voi tuntea sukulaisuutta tai läheisyyttä, sulautumista ja osana olemista. Silloin luonto ei ole vain hyödynnettävissä oleva raaka-ainepankki tai ihmistä hallitsemiseensa tarvitseva biomassa.

Minulle oli tärkeää sisällyttää elokuvaan kotikylässäni ja sen ympäristössä sijaitsevia muinaisjäännöksiä. Elokuvaan on kuvattu Uhrimäki-nimisellä mäellä sijaitseva kuppikivi, aiemmin Ukonniemenä tunnetulla Papinniellä sijaitsevat verkkokivi ja kourauskivi, sekä eräällä toisella paikalla sijaitseva suuri siirtolohkare, johon on maalattu kalliomaalaus. Näiden muinaisjäännösten voi ajatella edustavan animistista lähestymistapaa luontoon. Kyseiset paikat ovat ainakin paikallisesti jotakuinkin tunnettuja, ja osa niistä myös museoviraston arvioimia. Niinpä niillä on subjektiivisen merkityksen lisäksi objektiivisempia, yhteisön vahvistamia merkityksiä.

Museoviraston arviointia varten vuonna 1995 haastateltu, kuppikiven lähellä olevasta talosta kotoisin oleva mies ei liittänyt kiveen minkäänlaista palvontaa, mutta kertoi leikkineensä siellä lapsena keittäen kiven kupeissa marjapuuroa leppäkertuille (Hiekkanen 1995, 3). Kuppikiviä on löydetty eri puolilta Suomea, ja ne liittyvät yleensä edesmenneiden perheenjäsenten palvomiseen tai muuhun uhraamiseen aina muinaisista kulttuureista 1900-luvun alkuun asti (Kesäläinen & Kejonen 2017, 27).



Kourauskivi Papinniemellä. Still-kuva elokuvasta *When the Mill Hill Trees Spoke to Me*, kuvaaja Mauri Lähdesmäki.

Perinnetiedon mukaan verkkokiveen ja kourauskiveen liittyy myös rituaaleja, kuten hyvän matka-, kauppa- tai kalaonnen pyytämistä. Olin hyvin tietoinen siitä, että elokuvan katsoja ei todennäköisesti tiedä kiviin liittyvää historiaa tai niiden paikallisia merkityksiä.

Muinaisjäänöksiä kuvattaessa oli erityisesti pohdittava keinoja, joilla korostaa kivien olemusta ja niihin liittyviä merkityksiä. Näissä kohtauksissa kameran ”mah-ti” MacDougalin sanoin ”kaikkietävänä työkaluna” ei operoinut parhaimmillaan subjektin staattisuuden vuoksi. Kun kuva-alalla ei sinänsä tapahdu mitään, minkä kamera vangitsisi ja täten loisi voimakkaimman illuusionsa asian näyttämistä sen kuvan sijaan, kameran todellinen funktio kuvan luoja korostuu. Pyrimme yhdessä äänisuunnittelun, kameraliikkeiden ja leikkauksen kanssa korostamaan kiviin liittyvää mystisyyttä ja kommunikoidaan niiden kautta animistista luontokäsitystä. Kamera ikään kuin leijuu kivien ympärillä tai kiertää niitä hitaasti. Kivet erottuvat ympäristöstään ja niillä on jopa antropomorfisia piirteitä.

Musiikkia elokuvassa on melko säästeliäästi. Sitä kuullaan vain muutamissa kohdissa, kuten kaikissa muinaijanteita esittävissä kohtauksissa. Tällä pyrittiin ilmaisemaan hengellisyyttä ja toismaailmaisuuutta. ”Huokoinen” suhde luontoon, tai erityisemmin siellä kokemiseen, on elokuvan maailman ytimessä. Asiat eivät vain tapahdu luonnossa, vaan kokija tapahtuu osana ympäristöään, sen mukana. Fenomenologinen näkökulma auttoi ymmärtämään kehää, jonka laidalle minä itse subjektina, kokemukseni ja käsitykseni sekä kuvien tuottaminen ja käsittäminen asettuvat. Häilyvä positio dokumenttielokuvan ja fiktion rajamaastossa ei kuitenkaan vapauta tekijää eettisistä vastuista: vaikka teos on eräänlainen monologi, tulee siihen kuvatut toiset esittää vilpittömästi. Vaikka he eivät olekaan mukana tekoprosessissa kuvausten jälkeen, on tätä edeltänyt pitkä yhteinen historia, jonka myötä muodostuu dialogi tekijän ja subjektien välille. Subjektit voidaan ymmärtää tässä myös hyvin laajassa mielessä, ei vain ihmisinä, jotka osallistuivat elokuvan tekemiseen kameran edessä, vaan myös ympäristönä, jonne elokuva sijoittuu. Franken tulkinta animismista kritisoi nykyihmisen suhdetta luontoon, jota hallitsee kestävästi hyväksikäyttö ja piittaamattomuus. Luonnon voi nähdä toisin, varsinkin, jos on valmis hetkeksi vain antautumaan kokemukselle.

Lähteet

Franke, Anselm (2018) Animism. Teoksessa Rosi Braidotti & Maria Hlavajova (toim.) *Posthuman Glossary*. Lontoo: Bloomsbury Academic, 39–41.

Franke, Anselm (2021) *Animism. Exhibition and Conference Booklet*. Berliini: Haus der Kulturen der Welt. Saatavilla: <https://www.hkw.de/media/en/texte/pdf/2012_1/programm_5/animismus_booklet.pdf> (linkki tarkistettu 8.5.2021).

Hiekkanen, Markus. Kuppikivi Saaren Mikkolanniemen kylän Pyhämäellä. Kertomus virkamatkasta 6.6.1995. Museovirasto. Saatavilla: <https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/raportti/read/asp/r_raportti_det.aspx?RAPORTTI_ID=133159> (linkki tarkistettu 8.5.2021).

Kesäläinen, Tuomo & Kejonen, Aimo (2017) *Suomen Luonnon Pyhät Paikat*. Tallinna: Salakirjat.

MacDougall, David (1995) Beyond Observational Cinema. Teoksessa Paul Hockings (toim.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 565–570.

Safit, Ilan (2014) Nature Screened: An Eco-Film-Phenomenology. *Environmental Philosophy* vol. 11:2, 211–236. Saatavilla: <<https://www.jstor.org/stable/26169804>> (linkki tarkistettu 8.5.2021).

Valkonen, Jarno (2013) Johdanto. Teoksessa Valkonen, Jarno & Salonen, Toivo (toim.) *Reittejä luontosuhteeseen*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.