

LÄHIKUVA

1–2/2022 (35. vuosikerta)

Ihmisen ja luonnon suhde



► Värin lumous Villilintujen parissa -elokuvassa

► Avaran luonnon aromit

► Ei-inhimillisen kertomisesta videoteoksessa Lajienvälisiä kohtaamisia

► Affektiivisiä eläinkohtaamisia kaupunkiympäristöissä

► Viattoman lapsen representaatio
äitien ilmasto- ja ekologisuusaiheisissa Instagram-julkaisuissa

LÄHIKUVA

1–2/2022 • 35. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu, joka on avoin kirjoitusfoorumi kaikille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä Lähikuvaan kansaisyhteisöt:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

International Institute for Popular Culture (IIPC-keskus), Turun yliopisto
Mediatutkimus, Turun yliopisto
Viestintätieteet, Tampereen yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittaja

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 1–2/2022 vastaavat toimittajat

Kaisa Hiltunen ja Minna Rainio

Toimituskunta

Outi Hakola outi.hakola@uef.fiKaisu Hynnä-Granberg klhynn@utu.fiMiina Kaartinen miina.kaartinen@tuni.fiMaiju Kannisto majju.kannisto@utu.fiHeidi Kosonen heidi.s.kosonen@jyu.fiKatja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fiRami Mähkä rami.mahka@utu.fiAntti Pönni antti.ponni@metropolia.fiMinna Rainio minna.k.rainio@jyu.fiTommi Röpötti tommi.rompotti@utu.fiTanja Sihvonen tanja.sihvonen@uwasa.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Elokuvasta *To Teach a Bird to Fly* (2020, O: Minna Rainio & Mark Roberts).

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<https://journal.fi/lahikuva><http://www.lahikuva.org>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie: paivi.valotie@utu.fi



Lähikuvaan tekstiaineistoja koskee avoimen julkaisemisen lisenssi Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähikuvaan julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Kaisa Hiltunen ja Minna Rainio
Elokuvan ja median tutkijat ja tekijät luontokysymysten äärellä 3

Artikkelit



Johanna Frigård
Värin lumous *Villilintujen parissa* -elokuvassa 9

Antti-Ville Kärjä
Avaran luonnon aromit 29

Outimajja Hakala
Ei-inhimillisen kertomisesta videoteoksessa *Lajienvälisiä kohtaamisia* 45

Taija Kaarlenkaski
Affektiivisiä eläin kohtaamisia kaupunkiympäristöissä: monilajinen lähiluonto verkkomedioissa 61

Saara-Maija Kallio
Viattoman lapsen representaatio äitien ilmasto- ja ekologisuusaiheissa Instagram-julkaisuissa 83

Katsaukset

Nina Säaskilahti
Ajan yhteismitattomuus Chris Watsonin ääniteoksessa *The Green Rooms* 101

Kaisa Hiltunen ja Minna Rainio
Lamaannuttava dystopia, toivoa herättävä ekotopia. Yleisöreaktioita ympäristöaiheisiin elokuviin 109

Outi Hakola
Luonnollinen kuolema dokumenttielokuvissa 121

Näkökulmat

Pinja Mustajoki
Ihmisloukkodokumentit: eläinaktivistivideot ja luontodokumentit eläinsuhtemme esittäjinä 133

Kirsikka Paakkinen
Luontosuhteen kuvaus elokuvassa *When the Mill Hill Trees Spoke to Me* 140

Kirja-arviot

Pentti Stranius (2022) *Unohdettu valkokangas. Esseitä venäläisestä elokuvasta* (Lauri Piispa) 148

Mari Lehto (2021) *Affective Power of Social Media – Engagement with Networked Parenting Culture* (Sampo Bergman) 151

Abstracts – Abstraktit 153

ELOKUVAN JA MEDIAN TUTKIJAT JA TEKIJÄT LUONTOKYSMYSTEN ÄÄRELLÄ

Kaksi miestä juoksee syksyisessä metsässä, perässä tuleva edellä menijää tarkkailien. Tarkkailija on sarjamurhaaja, joka tuo uhrinsa myöhemmin samaan metsään, juokсутtaa tätä ympäri metsää, sitten surmaa ja jättää ruumiin virran vietäväksi. Nämä kohtaukset ovat tanskalaisen rikossarjan *Kylmäveriset tappajat* (*Den som dræber - fanget af mørket*, 2019) toisen kauden ensimmäisestä jaksosta. *Kylmäveriset tappajat* ei ole ainoa tv-sarja, jossa rikokset tapahtuvat metsässä. Netflixissä esimerkiksi pyörii ranskalainen rikossarja *Metsä* (*La Forêt*, 2017) ja puolalais-amerikkalainen minisarja *The Woods* (2020), joissa molemmissa rikosten tapahtumapaikka on metsä. Metsä henkirikoksen tekopaikkana onkin oikeastaan konventio, eikä ainoastaan tv-sarjoista tuttu sellainen. Vähintäänkin yhtä merkittävä rooli metsillä on kauhuelokuvissa. Esimerkiksi elokuvissa *The Blair Witch Project* (USA 1999), *Antichrist* (Tanska 2009), *A Cabin in the Woods* (USA 2011) ja *Bodom* (Suomi 2016) kauheudet tapahtuvat kaukaisessa ja synkässä metsässä.

Vaikka luonto on tyypillisesti läsnä esimerkiksi juuri rikos- ja kauhuelokuvissa, emme välttämättä tule ajatelleeksi asiaa. Ehkä syy on siinä, että juuri metsiin sijoituvissa kohtauksissa tapahtuu aina jotain uhkaavaa ja pelottavaa, mikä ohjaa katsojan huomion henkilöhahmojen kohtaloihin, eikä niinkään luontokuvaston tarkkailemiseen. Toinen syy on siinä, että pelottava metsä on niin vanha ja monista eri kulttuurin tuotteista tuttu konventio, että otamme sen annettuna.

Nämä esimerkit havainnollistavat sitä, että luonto on monin tavoin läsnä audiovisuaalisessa mediassa ja vaikka se ei olisi huomion keskipisteessä, niin erilaiset luonnolle annetut roolit ja merkitykset voivat paljastaa kiinnostavia asioita luontosuhteestamme. Tutkijat ovat viime aikoina heränneet laajasti pohtimaan ei-inhimillisen luonnon roolia ja merkitystä audiovisuaalisessa kulttuurissa muutenkin kuin kaikkein ilmeisimpien esimerkkien kautta (ks. esim. Kääpä 2014; O'Brien 2018). Yksi sellainen esimerkki on "ekogotiikka".

Elizabeth Parkerin mukaan goottilainen kauhu, niin kirjallisuuden kuin elokuvien muodossa, tarjoaa kiinnostavaa aineistoa ekokriittiseen analyysiin ja luontosuhteen tarkasteluun, sillä se ilmentää ihmisen ja muun luonnon

häilyvää rajaa. Teoksessaan *The Forest and the EcoGothic. The Deep Dark Woods in the Popular Imagination* (2020) Parker huomauttaa, että se, mikä metsässä pelottaa, on lopulta ihmisen aikaansaamaa ja kertoo ihmisen pahuudesta. Hänen mukaansa ”ekogotiikan” taustalla on ihmisen ja muun luonnon välisen suhteen katkeaminen.

Voidaan tietysti kysyä, että milloin tuo katkeaminen on tapahtunut, sillä esimerkiksi Suomesta tiedetään, että jo menneinä vuosisatoina ihmisten metsäsuhdetta luonnehti kunnioituksen sekainen pelko. Tuolloin syytä pelätä oli varmasti enemmän kuin nykyisin, sillä metsien vähentyessä käyvät harvalukuisemmiksi myös ne eläimet, joita ihmiset ovat pelänneet. Jos ja kun suhteemme metsiin, ja muuhun luontoon ylipäättään, on näin ristiriitainen, niin osallistuvatko tv-sarjat, elokuvat ja muut av-kulttuurin tuotteet metsiin – ja ylipäättään luontoon – kohdistuvien pelkojen ylläpitämiseen samaa uhkaavaa kuvastoa toistamalla? Mitä rikossarjojen ja kauhuelokuvien viljelemästä synkästä luontokuvastosta pitäisi ajatella vallitsevan ympäristökriisin aikana – antroposeenin aikakaudella?

Graiwoot Chulphongsathorn ja Philippa Lovatt (2021, 533–534) toteavat *Screen*-lehden aasialaista elokuvaa ja luontoa käsittelevän teemaosion johdannossaan, että antroposeenin aikakausi asettaa elokuvatutkijoille tehtävän: elokuvatutkimuksen tehtävä on tarkastella liikkuvan kuvan kulttuuria nimenomaan viimeisimmän geologisen aikakauden, antroposeenin, ilmiönä ja pohtia elokuvan, kansakuntien ja maapallon välistä suhdetta. Näkökulman tulisi olla siis luontoakin laajempi, planetaarinen.

Tällaisen planetaarisen näkökulman on valinnut lähtökohdaksi Tiago de Luca kirjassaan *Planetary Cinema: Film, Media and the Earth*, jonka tavoitteeksi hän mainitsee elokuvan roolin tutkimisen planetaarisen tietoisuutemme muodostumisessa. Lucan mukaan alkuaikoina elokuvaa pidettiin globaalina välineenä, eräänlaisena yhteisenä kielenä, jonka avulla ihmiskunta voisi tutustua maapalloon ja saada kuvan siitä koherenttina kokonaisuutena (de Luca 2022, 20–21). Nykyisin maapallo alkaa olla läpikotaisin ihmisen kartoittama, ja tällä hetkellä painopiste dokumenttielokuvissa ei ole niinkään uusien paikkojen esittelyssä kuin ympäristöuhkissa, joskin myös perinteinen historian ja politiikan sivummalle jättävä luontodokumentti, kuten Yeisradion *Avara luonto*, on edelleen voimissaan ja kerää isoja katsojamääriä.

Ympäristö- ja luontoteemat nousivat elokuvatutkijoiden kiinnostuksen kohteiksi isommin vuoden 2010 tienoilla ekokriittisen tutkimusotteen myötä. Tuolloin ilmestyi useita merkittäviä artikkelikokoelmia, kuten Paula Willoquet-Maricondin *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (2010), Stephen Rustin, Salma Monanin ja Sean Cubittin *Ecocinema Theory and Practice* (2013) sekä Pietari Käävän ja Tommy Gustafssonin *Transnational Ecocinema. Film Culture in an Era of Ecological Transformation* (2013). Malli ekokriittiseen elokuva-analyysiin tuli pitkälti kirjallisuudentutkimuksesta, jossa sillä on pidemmät perinteet. Ekokritiikki tarkastelee inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiä suhteita arvioiden kriittisesti ihmisen toiminnan vaikutuksia elonkehään.

Lähikuvan vuoden 2014 ensimmäinen numero osallistui tähän keskusteluun teemalla ”Mediamaisemia: Audiovisuaalinen kulttuuri ja ekokritiikki”. Numeron artikkeleissa muun muassa kehitettiin ekokriittisen kuuntelun menetelmää nykytaiteen tutkimiseen (Välimäki & Torvinen 2014) ja analysoitiin ihmisen ja luonnon suhteen kuvausta elokuvassa *Lampaansyöjät* (Suomi 1972) (Hyvärinen 2014).

Posthumanismin, kriittisen eläintutkimuksen ja humanistisen ympäristötutkimuksen myötä keskustelu on saanut uusia kierroksia ja tasoja. Kysymyk-

set ovat muuttuneet entistä monimutkaisemmiksi. Mitä merkityksiä, tehtäviä ja vastuita elokuvalla ja medialla on ympäristökriisin ja luontokadon aikakaudella? Tähän historialliseen hetkeen ajoittuu käsillä oleva teemanumero ”Ihmisen ja luonnon suhde”, jonka otsikon tulisi tarkalleen ottaen olla tietysti ”Ihmisen ja muun luonnon suhde”, sillä lähtökohtana on ajatus ihmisenkin kuulumisesta luontoon.

Teemanumero nousi tarpeesta pohtia ihmisen ja muun luonnon suhdetta osittain siksi, että tämä suhde on kriisissä. Kriisipuhe ei kuitenkaan ole numerossa hallitseva, vaikka artikkeleissa käsitellään esimerkiksi ihmisten ja tuotantoeläinten suhdetta ja ympäristödystopioita. Artikkeleissa tulee toisaalta esiin esimerkiksi ihmisten ja kaupunkieläinten kohtaamisiin liittyvä ilo ja luontokuvaston lohduttavuus. Teemanumeron sato on mielenkiintoinen, ajatuksia herättävä ja monipuolinen niin aineistojen, aiheiden kuin lähestymistapojen osalta. Aineistona on käytetty elokuvia, videoteoksia, äänitaidetta, Instagram- ja Twitter-julkaisuja sekä verkkouutisia ja analyysimenetelminä muun muassa sisällönanalyysejä, vastaanottotutkimusta ja taiteellista tutkimusta. Tämän numeron kirjoittajat ovat myös inspiroituneet huomioimaan eri aisteja aineistojen valinnassa ja näkökulmissa. Tämä heijastaa tietoisuutta siitä, että ei-inhimilliset lajit kokevat ympäröivän maailman usein monien aistien välityksellä, eikä näköaisti suinkaan ole niistä keskeisin.

Numero lähtee liikkeelle Johanna Frigårdin artikkelilla, jonka aiheena on värien merkitys varhaisessa ja aika poikkeuksellisessakin kotimaisessa luontoelokuvassa *Villilintujen parissa* (1927). Artikkelin mukaan tässä jälkikäteen värjättyssä elokuvassa värien roolina on osaltaan synnyttää ihastusta, lumoa-vuutta, luonnon ilmiöiden äärellä, ja siten herättää katsojassa halun suojella luontoa. Värien käyttö ei ole realistista vaan affektiivista. Frigård tarkastelee värien merkitystä elokuvassa Jane Bennettin edustaman vitaalisen materialismin kautta, mikä on kiehtova lähtökohta, sillä ilmeisesti myös elokuvan tekijät Heikki Aho ja Björn Soldan olivat perillä oman aikansa vitalistisista ajattelutavoista. Artikkelin tuokin historiallisen näkökulman teemanumeroon, jonka muut tekstit käsittelevät pääasiassa viime vuosina tuotettuja teoksia.

Seuraavassa artikkelissa jatketaan luontoelokuvan, tarkemmin sanottuna luontodokumentin, tarkastelua toisen varsin vähän tutkitun aiheen, hajujen, parissa. Ei-inhimillisten eläinten maailmassa hajuilla on keskeinen asema, mutta silti esimerkiksi *Avara luonto* -sarjan dokumenteissa hajujen rooliin villieläinten elämässä viitataan hyvin niukasti. Antti-Ville Kärjän mukaan hajujen vähäinen merkitys luontodokumenteissa ilmentää ainakin aistihierarkioiden olemassaoloa sekä pyrkimystä inhimillistää eläinten käyttäytymistä.

Ihmisen suhdetta muihin eläimiin on viime vuosina käsitelty paljon myös dokumenttielokuvissa. Nimekkäiden ohjaajien katse on suuntautunut eläimiin esimerkiksi Viktor Kossakovskyn palkitussa elokuvassa *Gunda* (Norja 2020) ja Andrea Arnoldin elokuvassa *Cow* (Iso-Britannia 2021). Kummassakaan elokuvassa ei ole kertojaa tai dialogia, sen sijaan ne keskittyvät seuraamaan eläimen elämää kuukausien tai vuosien ajan, ja ihmisiä näkyy vain taka-alalla. *Gunda* seuraa yhden sian elämää norjalaisella maatilalla ja *Cow* lehmän toisteisia päiviä maitotuotantotilalla. Elokuvien keskiöön nousee eläimen kokemus ja sen kohtaaminen ilman ihmisen kertojaääntä.

Suomalainen dokumenttielokuva *Eläinoikeusjuttu* (Suomi 2022) puolestaan keskittyy seuraamaan eläinoikeusaktivistien työtä ja siihen liittyviä tunteita ja ristiriitoja. Kaikki kolme elokuvaa käsittelevät erityisesti tuotantoeläimiä. Niiden tapa kuvata eläimiä liittyy myös kriittisen eläintutkimuksen lähtökohtiin, joita ovat muun muassa toislaajisten eläinten tunnistaminen tuntevina ja



Tehokanalassa kasvava kananpoika dokumenttielokuvassa *Eläinoikeusjuttu* (2022). Kuva: Oikeutta Eläimille ry / Tuffi Films.

tietoisina yksilöinä, joilla on itseisarvo ja oikeus hyvään elämään (Aaltola & Wahlberg 2020).

Ihmisen suhde muihin eläimiin nousee esiin myös monissa tämän teemanumeron artikkeleissa. Outimajja Hakala tarkastelee kriittistä eläintutkimusta ja taiteellista tutkimusta yhdistävässä artikkelissaan kohtaamisia kaupungissa asuvien eläinten kanssa videoteoksessa *Lajienvälisiä kohtaamisia*. Hakala on toteuttanut teoksen yhdessä tanssitaiteilija Matilda Aaltosen kanssa. Hakala kysyy, miten voimme kommunikoida ei-inhimillisten eläinten kanssa heidän omilla ehdoillaan, kaksisuuntaisesti ja jättäen tilaa eläinten yksilöllisyydelle ja toimijuudelle. Videoteoksessa ja siitä kertovassa artikkelissa vierailevat niin joutsenet, kanadanhanhet kuin utelias supikoirakin.

Myös Taija Kaarlenkaski tarkentaa katseensa eläimiin, joiden kanssa jaamme kaupunkitilan. Yllättävät ja arkisetkin kohtaamiset muunlajisten eläinten kanssa kaupunkiympäristössä ja lähiluonnossa herättävät ihmisissä monenlaisia tunteita. Eläinkohtaamisia jaetaan usein sosiaalisessa mediassa ja joskus ne päätyvät uutisiin asti. Kaarlenkaski tutkii näitä kaupunkieläimiin liittyviä päivityksiä ja verkkosivuilla julkaistuja uutisia ja kysyy minkälaisia tunteita ja affekteja kaupungin ja villin luonnon rajalla asuvat eläimet herättävät.

Pinja Mustakoski rinnastaa näkökulma-artikkelissaan eläinaktivistivideot ja luontodokumentit. Molemmat kuvaavat eläimiä omista ympäristöissään, mutta hyvin erilaisin visuaalisin konventioin. Rosoiset videot tuotantoeläintiloilta kerryttävät synkkää todistusaineistoa toislajisten eläinten kohtelusta, kun taas visuaalisesti mahtipontiset luontodokumentit vievät katsojat hengästyttävän kauniisiin maisemiin lähietäisyydelle harvinaisten villieläinten kanssa. Mustakoski kääntää katseensa kohti ihmistä ja esittää, että tapamme katsoa ja kuvata eläimiä kertoo ennen kaikkea ihmisestä. Lopulta kyse onkin ihmisluontodokumenteista.

Saara-Maija Kallio kysyy, miten lapsuuden viattomuutta tuotetaan äitien ilmasto- ja ekologisuusaiheisissa Instagram-julkaisuissa. Hän kytkee lasten esittämisen osana äitien minäesityksiä sharenting-ilmioon. Kallion mukaan viattomuus ilmenee keskeisesti suojelun tarvetta, osallisuutta ja kuluttajuutta viestivinä lapsiolemuksina. Samalla hän pohtii kriittisesti, millaista yhteis-

kunnallista osallisuutta julkaisut mahdollistavat lapsille. Kallio nostaa esiin kiinnostavan yhtymäkohdan lasten ja luonnon suojelemisen välillä.

Kuoleman, luonnollisuuden ja luonnon käsitteet ovat tarkastelussa Outi Hakolan katsauksessa. Hakola on tutkinut saattohoitoa käsitteleviä dokumenttielokuvia, joissa kuolemaa pyritään luonnollistamaan. Analyysikohteeksi on valittu kolme dokumenttielokuvaa ja elokuvien ohjaajien haastattelut. Hakola kysyy, mitä luonnollinen kuolema tarkoittaa ja miten sitä esitetään elokuvissa. Elokuvissa kuoleman painotetaan olevan osa luonnon järjestystä ja elämän kiertokulkua, ja tätä viestiä vahvistetaan symbolisella luontokuvastolla. Koska luonnollista kuolemaa ei kovin usein elokuvissa nähdä, näyttäytyvät saattohoitodokumenttien kuolemakuvaukset paradoksaalisesti kuitenkin erityisinä.

Mitä tapahtuu, kun pysähtyy kuuntelemaan metsän ääniä kuuden tunnin ajaksi? Nina Sääskilähti pohtii ajallisuutta Chris Watsonin ääniteoksessa *The Green Rooms* (Iso-Britannia 2021), joka pohjautuu eri maiden ja maanosien metsissä tehtyihin kenttä-äänityksiin. Kuuntelukokemuksen kesto tuntuu välillä sietämättömältä, mutta saa kirjoittajan vertaamaan ihmisen ja ei-inhimillisten lajien aikaa, niiden eroja ja mittasuhteiden yhteensovittamattomuutta. Katsaus tarkastelee Watsonin ääniteosta ja sen kestoa ekokritiikkinä ja nostaa esiin kuuntelemisen merkityksen antroposeenin aikakaudella.

Ajallisuuteen liittyy myös Kaisa Hiltusen ja Minna Rainion katsaus ympäristöaiheisten elokuvien vastaanotosta. Katsojat kokivat dystooppiset tulevaisuusnäkyvät lannistaviksi ja ekotopiat toivoa herättäviksi. Elokuvien vaikutukset eivät kuitenkaan olleet niin yksioikoisia, vaan tarkemmassa tarkastelussa paljastui, että toivonon liittyy myös huolta ja synkät dystopiat herättivät halun toimia.

Tekijälähtöistä otetta lehteen tuo myös Kirsikka Paakkisen näkökulma-artikkeli. Hän käsittelee luontosuhteen kokemista ja välittämistä audiovisuaalisen kerronnan keinoin ohjaamassaan lyhytelokuvassa *When the Mill Hill Trees Spoke to Me* (Ruotsi, Suomi 2021). Paakkinen tarkastelee elokuvan tekemiseen liittyviä valintoja kolmesta näkökulmasta – fenomenologisesta, animistisesta ja tarkkailuelokuvallisesta – ja kysyy, miten luonto läsnäolona ilmenee elokuvassa.

Toivomme, että monipuolinen teemanumero herättää lukijoissa ajatuksia ja inspiraatiota. Suhtemme muuhun luontoon ja toisiin lajeihin on murroksessa ja se näkyy monin tavoin myös audiovisuaalisen kulttuurin kentällä. Tässä tärkeässä aihepiirissä riittää tutkittavaa pitkälle tulevaisuuteen, sillä kartoittamattomia alueita, niin lajityypin, median kuin maantieteen osalta, on vielä paljon.

Huhtikuussa 2022

Kaisa Hiltunen ja Minna Rainio

Lähteet

Elisa Aaltola & Birgitta Wahlberg (toim.) (2020) *Me & muut eläimet – uusi maailmanjärjestys*. Tampere: Vastapaino.

Chulphongsathorn, Graiwoot & Lovatt, Philippa (2021) Tracing the Anthropocene in Southeast Asian Film and Artists' Moving Image. Introduction. *Screen* vol. 62:4, 533–540. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjab057>.

de Luca, Tiago (2022) *Planetary Cinema. Film, Media and the Earth*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hyvärinen, Marketta (2014) Luonnon helmoissa. Ihmisen ja luonnon suhde elokuvassa Lampaansyöjät. *Lähikuva* vol. 27:1, 28–43.

Kääpä, Pietari (2014) *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism*. London: Bloomsbury.

O'Brien, Adam (2018) *Film and the Natural Environment. Elements and Atmospheres*. London: Wallflower.

Parker, Elizabeth (2020) *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Cham: Palgrave Macmillan.

Välämäki, Susanna & Torvinen, Juha (2014) Ympäristö, ihminen ja ekoapokalypsi. Miten nykytaide kuuntelee luontoa? *Lähikuva* vol. 27:1, 8–27.

Johanna Frigård

VÄRIN LUMOUS VILLILINTUJEN PARISSA -ELOKUVASSA

Ensimmäinen suomalainen pitkä luontoelokuva Villilintujen parissa (Suomi 1927) oli tekijöidensä Heikki Ahon ja Björn Soldanin tekninen ja taiteellinen voimannäyttö. Vaikka elokuva on kuvattu mustavalkofilmille, se on ajan tavan mukaisesti kauttaaltaan värjätty. Lisättyä, ei-valokuvallista väriä on elokuvassa käytetty tehostamaan elokuvan narratiivisia ja representationaalisia sisältöjä mutta myös elokuvan esteettistä ja affektiivista vaikuttavuutta, elokuvan kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta. Nykyiset vitaalisen materialismin ajattelutavat on mahdollista rinnastaa Heikki Ahon ja oletettavasti myös Björn Soldanin hyvin tuntemiin 1900-luvun alun materiaalisen energeettisyyden avaamiin näkökulmiin. Aistimellisuudessaan ja tunteisiin vetoavuudessaan todellisuuskuvauksesta etäännyvä väri tuo elokuvaan mukanaan eettisesti varautuneen latauksen luonnonsuojelun puolesta.

Heikki Ahon ja Björn Soldanin vuonna 1925 perustaman Aho & Soldan -valokuva- ja elokuvayhtiön¹ ensimmäinen pitkä elokuva oli *Villilintujen parissa*, jonka ensi-ilta oli marraskuussa 1927. Luonnon kuvaukset näyttelivät Aho & Soldan -yhtiön tuotannossa usein merkittävää roolia, niin metsäteollisuutta kuin matkailukohteitakin esittelevissä elokuvissa, mutta luonnonvaraisten eläinten kuvaamiseen keskittyvänä dokumenttina elokuva jäi yhtiön ainokaiseksi.² Lintujen nimeäminen viltiksi erotti sen elokuvan syntyaikoihin asti ulottuvasta eläintarhafilmien perinteestä, jossa eläimiä kuvattiin kontrolloiduissa oloissa.³ Suomen luonnon eläinten kuvaamiseen keskittyviä elokuvia tehtiin vähän, arvatenkin jo sen takia, että tehtävä vaati elokuvan tekemisen taitojen lisäksi syvällistä luonnon tuntemusta.⁴ Kuvaavalla tavalla englanninkielinen *natural history film* -termi viittaa tieteellisyyden perintöön ja termi *wildlife film* sijoittaa kuvattavat luonnonoloihin. Molemmat nimitykset olivat käytössä jo 1910-luvulla. (Bousé 2000, 37.) Suomessa puhuttiin 1920-luvulla ”luonnonkuvista”, joilla viitattiin ensisijaisesti sisältöaiheisiin, maisemien kuvauksiin hyvinkin erilaisissa kulttuurituotteissa, kuten *Nummisuutarit*-elokuvassa, maalauksissa tai romanttisissa runoissa, mutta elokuvien kohdalla termillä tarkoitettiin myös elokuvatyyppiä. Luonnonkuva ei käsitteenä kuitenkaan ole

Johanna Frigård, FT,
taidehistoria, Turun yliopisto



1 Yhtiö tunnettiin vuodesta 1932 lähtien ytimekkäästi nimellä Aho & Soldan, ja käytän tätä nimeä artikkelissani. Yhtiössä alkuvuosina mukana ollut Roering toimi lähinnä rahoittajana eikä osallistunut sisällön tekemiseen. (Sedergren & Kippola 2009, 179.)

2 Esim. Suomen Metsänhoitoyhdistyksen tilaama *Suomen puu- ja paperiteollisuus* (1930) ja ulkoministeriön tilaama matkailuelokuva *Suomi kutsuu* (1932). (Ks. Elonet-sivusto.)

3 Jo Lumiären veljekset filmasivat leijonaa Lontoon eläintarhassa vuonna 1896 (McMahon & Lawrence 2015, 2); Suomessa esim. *Korkeasaarella Helsingissä*. Atelier Apollo, 1907. Elonet-sivusto; Eläintarhatalentteiden tylsyyttä elävöitettiin hyvin pian eläinten taistelukuvausilla (Bousé 2000, 44–45); Suomessa suunniteltiin vielä vuonna 1935 Suvenniemen eläintarhassa Kajaanissa erilaisia metsästysmenetelmiä esittelevää elokuvaa, jota varten sinne tuotiin eläimiä useista maista varta vasten tapettaviksi. Kuvaajana toimi hra Ekebom ja tuottajana Jäger Filmi. (Suurusuuntainen elokuvaus. *Kajaani* 21.3.1935.)

4 Lauri Laakson *Saaristolintuja* (1928, tuotanto Lauri Laakso) oli miltei tunnin mittainen; Jäger Filmi Oy:n elokuvan *Metsiemme eläimistöä* (1934) aiheeksi mainitaan luonnonvaraiset eläimet; Felix Forsman kuvasi kaloja ja mereneläviä

samaistettavissa luontoelokuvaan, vaan nimityksellä viitattiin maisema- ja luontoaiheisiin vaikkapa kaupunkinähtävyyksien esittelyn yhteydessä, tai luonnonkuvaksi saatettiin käsittää etnografisesti virittyneet ihmisten elämän kuvaukset.⁵ Luonnonkuvat olivat tyypillisesti ohjelmiston täytteenä esitettyjä dokumentaarisia lyhytelokuvia. Sotien jälkeen oletettavasti osia *Villilintujen parissa* -elokuvasta esitettiinkin tällaisina lyhyinä dokumentteina.⁶ Seuraavaa Suomen luonnon elämää esittelevää pitkää elokuvaa saatiin odottaa aina 1960-luvulle asti.⁷

Villilintujen parissa on värjätty, mikä yllättää nykykatsojan, sillä mykkäkauden elokuvat on totuttu mieltämään mustavalkoisiksi ja siten värejä vailla oleviksi. Elokuvan kuvaruudut ovat kuitenkin hyvinkin värikkäitä: ne ovat paikoin sinisiä tai oransseja, paikoin lämpimän keltaisia tai intensiivisen punaisia. Elokuva alkaa vihertävän keltaiseksi sävytetyllä teerien kuvauksella Jokioisissa ensin syksyisissä maisemissa, sitten keväällä soitimella. Toisessa osassa siirrytään linnustostaan kuululle Äyräpäänjärvelle Karjalan kannakselle, missä retkikunnan sääolojen koettelemat vaiheet tulevat tutuiksi. Järvellä kuvatuissa kohtauksissa tumman ja kirkkaan siniset vaihtelevat hehkuvan oranssien kohtien kanssa. Lintujen lisäksi elokuvan tekijät ovat itse mukana kuvattavien joukossa, samoin oppaat, kuten kuvataiteilija Lennart Segerstråle, joka oli tunnettu paitsi lintuaiheisista tauluistaan myös Äyräpäänjärven linnuston tuntijana (Suomen Lintutieteellinen Yhdistys kokoontuu. *HS* 18.5.1925). Elokuvassa hänet nähdään maalaamassa luonnon keskellä, myöhemmin hänet mainitaan myös yhtenä elokuvan kuvaajana Heikki Ahon ja Björn Soldanin lisäksi (V. S.–B.: *Vildfåglar – en filmdikt*. *WN* 11.2.1928; Fr. R.: Huomiota ansaitseva elokuva 'Teatteri Pohjolassa'. *LU* 16.4.1929). Äyräpäänjärveltä matkataan punaisena kuvatun Helsingin kautta Ahvenanmaalle Klävsjärven suojelualueen kallioisille rannoille, joilla sääolot suosivat. Kuvien sävynä nähdään useimmiten lempeä keltainen, mutta useamman päivän myrskyilma



Kuva 1. Haahkoja (kohdassa 28:15). Kuvakaappaus elokuvasta.

akvaariossa elokuvassaan *Kuin kala vedessä* (1950). Tuotanto Felix-Filmi Oy; Leo Lehtosen kymmenen minuutin mittainen *Naurulokki* (1960) oli valtion opetuselokuvatoimikunnan tuottama. (Elonet; haettu 24.3.2022.)

5 Robert J. Flahertyn *Moana – auringon poika* -elokuvan kehuttiin sisältävän suurenmoisia luonnonkuvia Etelämeren saaristosta ja asukkaiden elämästä (Olympia-elokuvateatterin mainos. *Vaasa* 15.1.1927); Luonnonkuva *Jäämeri* oli katsottavissa Forssassa (*Hämeen Kansa* 14.2.1924), ja Bio-bion ohjelmiston täytteenä oli luonnonkuva *Imatra* (Elävät kuvat. *HS* 30.1.1926); Seikkailufilmin *Pohjan sudet* kerrottiin sisältävän uljaita seikkailuja ja mahtavia luonnonkuvia (Filmit. *Pohjan Voima* 30/1926); *Beduin*-luonnonkuva oli katsottavissa Kino-Palatsissa Helsingissä (*HS* 13.3.1926); "Erikoinen ja kiintoisa luonnonkuva". *Aika rientää* esitteli näkymiä Englannissa, Walesissa ja Sveitsissä keskiaikaisine kirkkoineen ja linnoineen (Työväen Elävissä-kuvissa. *Työn Ääni* 8/1925).

6 Esim. *Lintuelämä ulkosaa-ristossa* ja *Lintukuvaaja kertoo* vuonna 1945. Ks. Elonet-sivusto.

7 Veikko Korkolaisen ja Peller-vo Rantalan kuvaama *Luonnon kätköissä* ilmestyi 1963 (tuotanto Suomi-Filmi Oy). Sittemmin Korkolainen oli mukana lukuisien luontoelokuvien tekemisessä aina 1990-luvulle asti. (Elonet; haettu 24.3.2022.)

rytmittää elokuvan kulkua voimallisella sinisyydellään. Saaristossa kuvaajilla on aikaa seurata erilaisten merilintujen pariutumista, pesintää ja poikasten maailmalle lähtöä.

Elokuva oli kestoltaan kunnianhimoinen, sillä se oli viisikellainen ja toista tuntia pitkä. Kestonsa puolesta elokuva rinnastui Aho & Soldan -yhtiön Suomen teollisuutta ja matkailukohteita esitteleviin tilauselokuvaan tai elokuvateattereiden näytelmällisiin fiktioelokuvaan. Nykyisin elokuvasta on digitoituna 53-minuuttinen versio. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin restauroima versio elokuvasta on vuodelta 1996, jolloin elokuva digitoitiin juhlistamaan elokuvan sataa vuotta Suomessa (katsottavissa: <https://elavamuisti.fi/aikajana/villilintujen-parissa>). Digitointi on tehty suoraan filmistä, jolloin tietokoneen ruudulla näkyvät värit oletettavasti ovat valkokankaalle heijastettuja sävyjä intensiivisemmät (Partanen, Tommi, puhelu 3.9.2021). Versiosta puuttuu ainakin alun perin elokuvaan sisältyneet loppupuolen kohtaamiset ihmisten kanssa: kilpapurjehdusta Hangossa, tapaamiset laulajien Helge Lindberg ja Kalle Stenlund sekä pikauimari Roland Johanssonin kanssa, uimahyppyjä ja kuviointia sekä alastomuuskulttuuriin viittaavaa rantaelämää Suursaassa (Taiteilijat vierailevat edelleen Scalassa viikolla. *HS* 6.12.1927). Nuo osat saatettiin poistaa saadun palautteen perusteella jo tuotantoyhtiön toimesta, sillä tekijöiden toivottiin karsivan kulttuuripersoonien osuutta elokuvallisen yhtenäisyyden nimissä (Elokuva-uutuuksia. *SS* 28.11.1927). Muutokset kuvastavat osuvalla tavalla, miten luontoelokuva oli 1920-luvulla lajityyppinä muotoutumassa keskellä luontoaiheisia tieteellisiä opetuselokuvia ja tarinallisia seikkailuelokuvia. Myöhemmin luontoelokuvaa paljolti määrittäviä selkeitä rajoja kulttuurin ja luonnon kuvausten välille ei ollut vielä rakentunut. (Bousé 2000, 44, 46.)

Artikkelissa kiinnitän huomioni tunteikkuuden osuuteen elokuvan tiedollisen ja kokemuksellisen sisällön välittymisessä. Huomioin etenkin värien toiminnan *Villilintujen parissa* -elokuvassa. Tarkastelen, miten aistimelliseksi, ruumiilliseksi ja tunteikkaaksi mieltyvä väri suhteutuu elokuvan tarjoamaan tietoon, ja miten värin ja representationaalisten merkitysten vuorovaikutus muovaa elokuvan tuottamia käsityksiä luonnosta. Todellisuuden kuvaamisen kannalta myös toden tuntu on tärkeää, ja värien avulla elokuva pyrki välittämään vaikuttavan luontokokemuksen tunnun. Suhteutan elokuvaa aikansa historialliseen kontekstiin, missä apunani ovat etenkin lehdissä käydyt keskustelut ja elokuvasta julkaistut kommentit. Tulkintojeni kontekstina ovat elokuvavärin teoretisoinnit, joissa värin monitahoinen materiaalisuus valottuu useasta suunnasta.

Värikäs mustavalkoelokuva

Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ylläpitämässä suomalaisten elokuvien Kansallisfilmografiassa (Elonet-tietokanta) *Villilintujen parissa* -elokuvan kerrotaan olevan toteutustekniikaltaan mustavalkoinen elokuva, sillä se on mustavalkofilmille kuvattu. Siitä on kuitenkin säilynyt värillinen esityskopio. Suomen kansallisfilmografian painetussa versiossa (1996) vuosien 1925–1927 seitsemästätoista elokuvasta neljästä kerrotaan olleen värjätty kopio lähde-materiaalina, näiden lisäksi ainakin kolmesta muusta on sittemmin löydetty värjätty versio. Monet Suomi-Filmin 1920-luvun elokuvista näyttävät olleen värjättyjä; isolla laboratorion oli tarvittavat tilat ja laitteet. Nykytutkimuksen arvio on, että 1920-luvulla noin 80–90 prosenttia kansainvälisessä levityksessä

olleista elokuvista oli värjättyjä (Misek 2010, 19; Street & Yumibe 2019, 2–3). Värjäämisen yleisyyden perusteella voi olettaa, että myös Suomessa oli ainakin painetta värjätä elokuvat huolimatta sen tuomista lisäkustannuksista. Useita Aho & Soldan -yhtiön elokuvia tiedetään olleen liikkeellä (myös) värillisinä.⁸

Selityksenä sille, että väriä ei juurikaan ole huomioitu aikalaikirjoituksissa olisi tällöin se, että väriä ei pidetty erottautuvana tai mullistavana, vaan se oli pikemminkin esteettinen normi elokuvissa (Misek 2010, 19). Tätä ajatusta tukee myös Sarah Streetin ja Joshua Yumiben esittämä näkemys värien keskeisestä asemasta 1920-luvun modernissa kulttuurissa, niin taiteessa kuin massakulttuurissa (Street & Yumibe 2019, esim. 9, 14, 21–22). Mediatutkija Jennifer Petersonin mukaan värillä oli keskeinen rooli myös dokumentaarisesa elokuvassa johtuen värin suosioista elokuvissa ja siten sen markkina-arvoa kohentavasta roolista (Peterson 2018, 76–77). Tällöin olisi pikemminkin ollut kovin erikoista, ellei Aho & Soldan -yhtiön poikkeuksellista satsausta olisi värjätty. Tässä yhteydessä se, että Foto-nimimerkki huomioi värisuodattimien oikean käytön *Helsingin Sanomissa* (Foto: Lintuelokuvaa katsomaan. *HS* 29.11.1927), saa erityisen painoarvon: yksittäinenkin kommentti viittaa siihen, että *Villilintujen parissa* -elokuvassa värien käyttö kiinnitti katsojan huomion ja erottautui tavanomaisesta, oletusarvoisesta värjäyksestä, tässä tapauksessa edukseen.

Väriin ei pitkään aikaan kiinnitetty huomiota elokuvien tutkimuksessa, sillä elokuvien oleelliseksi materiaaliksi on mieltynyt mustavalkoinen ulkomaailman näkymiä tallentava filmi. Kuvalliset reproduktiot elokuvista ja 1920-luvun visuaalisesta kulttuurista ovat olleet välttämättömyyden pakosta mustavalkoisia, mikä ei tietenkään ole ollut omiaan muistuttamaan väreistä. Mutta vaikka varsinaiset värifilmit, jotka perustuvat mimeettiseen ”luonnollisten värien” tallentamiseen, olivat laajasti kaupallisesti hyödynnettävissä vasta 1930-luvulla, väri on ollut elokuvissa mukana alkuajoista lähtien.⁹ Elokuvia saatettiin värittää käsin, mutta yleisin värimenetelmä oli värjäminen. Tällöin kehitetty mustavalkoinen filmi huuhdellaan väriliuoksessa, jolloin kuva-ala värjäytyy yhdellä värillä kokonaisuudessaan. *Villilintujen parissa* -elokuvassa myös kuvaruutujen vaaleat osat ovat värjäytyneet, jolloin kyseessä on kaikkein laajimmalle levinnyt värjäyksen menetelmä ”tinttaus” (tinting).¹⁰ Toinen filmin kokonaisuudessaan värjäävä ja laajasti käytössä ollut menetelmä oli toinaus (toning), jossa väriaineet korvasivat filmipohjan hopean. Tällöin kuvien vaaleat osat, joista hopea on kehitettäessä huuhtoutunut pois, jäävät valkoisiksi, ja vain valottuneet osat kuvista värjäytyvät. (Flueckiger 2020, 17–18; Misek 2010, 19.) Värjäysmenetelmien luonteesta johtuen värit on ollut helppo nähdä elokuvallisesta sisällöstä irrallisina, jälkikäteen lisättyinä tehosteina. Värjättyjen filmien värien voikin sanoa olevan ”itsenäisiä” (*autonomous film color*; ks. Flueckiger 2020, 18), sillä ne eivät liity lainkaan kuvattujen kohteiden väreihin. Tieteellistä luotettavuutta tavoittelevan luontoelokuvan värien itsenäisyys vaikuttaa hämmentävällä tavalla sivuuttavan representaationaalisuuden vaateet.

Elokuvaaja ja tutkija Richard Misekin (2010, 27) mielestä elokuvien värien väheksymiseen tutkimuksessa on vaikuttanut myös se, että isoissa elokuvayhtiöissä väri ei liittynyt ohjaajan tekemiin valintoihin, vaan väri saatettiin lisätä laboratoriossa ilman tarkempia ohjeistuksia. Vasta kun päätös värillisyydestä tuli teknologian muutosten myötä tehtäväksi jo ennen kuvausten aloittamista, siitä tuli ohjaajan valtapiiriä, ja se nähtiin osana elokuvan merkitysten rakentamista.

8 Ainakin elokuvista *Sunnuntai-vieraat*, *Suomi kutsuu II*, *Jean Sibelius kotonaan*, *Fordson traktorikaravaani Suomessa* ja *Oulun merenkävijät* tiedetään olleen myös värisävytetty kopio (Partanen, Tommi, sähköposti 18.10.2021).

9 Varhaisia mimeettisiä värimenetelmiä kehiteltiin lukuisia (ks. Flueckiger 2020, 22–23); Elonet-tietokannan perusteella varhaisimpia suomalaisia mimeettisen värin elokuvia voisivat olla Kaitafilmi Oy:n dokumentti *Värifilmi-maisema Helsingin ympäristöstä* ja kahdeksan minuutin dokumentti *Torielämää Helsingissä* (tuottaja Decora-Filmi-Film Innehavare Lennart Isberg), molemmat vuodelta 1938.

10 Partanen, Tommi, sähköposti 1.4.2022; Tinttaaminen oli myös suomalaisissa elokuvissa yleisimmin käytössä ollut värjäämisen menetelmä (Partanen Tommi, sähköposti 28.3.2022).

Aho & Soldan oli kahden miehen tuotantoyhtiö, jossa kaikkien elokuvien tekemisen vaiheiden voi olettaa olleen tiukasti Heikki Ahon ja Björn Soldanin käsissä. Diplomi-insinööriksi koulututtunut Aho oli kiinnostunut väreistä siinä määrin, että hän työskenteli vuosina 1920–1923 assistenttina kemian Nobelpalkinnon vuonna 1909 saaneen Wilhelm Ostwaldin (1853–1932) työryhmässä Saksassa (Kippola 2018, 41). Värien standardisointi teollista valmistamista ja käyttöä varten oli Ostwaldin kuten myös useiden muiden väriteoreetikoiden ajankohtaisena kiinnostuksen kohteena 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Ostwaldin väriteoriaa pidettiin selkeänä ja käytännönläheisenä ja siten helposti sovellettavana niin teollisuudessa kuin muotoilussa ja taiteessakin. (Street & Yumibe 2019, 29; Ball & Ruben 2004, 4842–4846.) Erityistä Ostwaldin väriopissa oli värihavainnon psykologisten tekijöiden huomioiminen, ja pigmenttien sekoitussuhteiden sijaan hän järjesti värit niiden tuottaman aistimuksen mukaisesti (Schawelka 2018, 14; Pohlmann 2020, 4).

Ostwaldin teoriassa mustan ja valkoisen osuudet väreissä olivat tärkeitä muuttujia värien järjestelmässä. Tämä arvatenkin kiinnosti Ahoa erityisesti, sillä hän kehitti elo- ja valokuvaamisen tekniikkaa panostaen värien toistumiseen mustavalkoisen materiaalin harmaasävyasteikolla mahdollisimman oikeasävyisinä. Vuosina 1926 ja 1927 Aho sai useita patenteja filmitekniikkaan liittyen (ks. esim. Huomiota herättävä suomalainen keksintö valokuvaustekniikan alalla. *HS* 15.3.1926; B. S-n. [Björn Soldan]: Väriherkkä negatiiviaines ja keltasuodattimet. *Valokuvaus* 3/1926, 43–47; Patenteja. *HS* 13.11.1926; *Suomen patenttirekisteri* 30.6.1927, 23). Lisäksi Aho oli kiinnostunut tutkimaan värien kirjon tallentumista filmille väreinä, ei vain mustavalkoasteikolle muunnettuina. Samoihin aikoihin *Villilintujen parissa* -elokuvan ensi-illan kanssa, marraskuussa vuonna 1927, Aho sai Alfred Kordelinin säätiön apurahan jatkaakseen värifilmiauksen tutkimustaan (Kordelinin sivistysrahaston juhlakokous ja apurahojen jako. *HS* 7.11.1927). Tutkimuksen menetelmistä tai tuloksista ei kuitenkaan ole säilynyt tietoa. Lintuharrastukseen pienestä pitäen intohimoisesti suhtautunut Björn Soldan puolestaan oli saanut elo- ja valokuvaajan koulutuksen 1922–1924 Münchenin valtiollisessa valokuvatekniikan ammattikorkeakoulussa (Frigård 2018, 19), ja hänen osuudekseen Aho & Soldan -yhtiön elokuvissa luetaan usein taiteelliset otokset ja esteettinen tunnelmointi.

Villilintujen parissa -elokuva oli Aho & Soldan -yhtiön aluevaltaus pitkän elokuvan saralla ja siten erityistä panostusta vaatinut voimannäyttö. Elokuvaa on osittain kuvattu tavallista filmiä kalliimmalle Eastmanin pankromaattiselle eli kaikille näkyvän valon aallonpituuksille herkälle filmille (Kuvamme. *Valokuvaus* 8/1927, 144). Filmin kehitys hoidettiin Karl Johansson – Petter Bäckströmin laboratorioissa, mutta värjäys hoitui todennäköisesti Jäger Filmin laboratorioissa, jossa käytettiin ”värjäysliuoksia, kuten elokuvataide siihen aikaan vaati” (Töyri 1978, 56, 89). Aho & Soldan -yhtiössä 1927–1928 kopistina työskennelleen Eino Mäkisen kertomasta voi päätellä värjäämisen olleen lähtöoletus ainakin tasokkuutta ja taiteellisuutta havitelleissa elokuvissa; lyhyissä ajankohtaisfilmeissä värjäämisen kynnyksensä saattoi olla korkeammalla. *Villilintujen parissa* -elokuvan alkukuvana näytetty Aho & Soldan -yhtiön lyhytelokuva Jean Sibeliuksesta kotonaan oli myös värjätty. Värjäämisen voi ajatella korostaneen aiheen merkityksellisyyttä suomalaisen taiteen ja kulttuurin kannalta.

Värien affektiivinen materiaalisuus

Elokuvavärit voidaan ymmärtää materiaalisina paitsi niiden kemiallis-teknologisen luonteensa takia myös värien kokemisen kehollisuuden takia. Värien yhdistyminen aistimellisuuteen ja kehollisuuteen, tunteikkuuteen käsitteellisten merkitysten sijaan, ei sekään ole ollut omiaan nostamaan värien tutkimuksellista arvoa, tosin affektiteorioiden ja materiaalisuuksien tutkimuksen myötä tilanne on kääntynyt ympäri. Vuodelta 1995 peräisin oleva Tom Gunningin artikkeli *Colorful Metaphors* toimii silti yhä monen elokuvallisten värien tarkastelun lähtökohtana. Edelläkävijänä Gunning nostaa esiin värien osuuden osana mykkäelokuvien kauden attraktioiden elokuvaa, jossa tavoiteltiin kehollista ja tunteikasta vaikutusta. Gunningin mukaan eivalokuvallinen väri vetosi nimenomaan aistisuuteen ja fantasiaan tehostaen elokuvan visuaalista näyttävyyttä ja metaforisuutta (Gunning 1995, 249).

Värien affektiivista ja kehollista vaikuttavuutta ei kuitenkaan voi eristää sen semanttisista merkitysisällöistä irralliseksi. Sisällölliset merkitykset sekä tunteita ja tuntemuksia herättävät toimintatavat esiintyvät rinta rinnan ja vuorovaikutuksessa toistensa kanssa: ei-indeksikaalinen väri voi synnyttää realistisia vaikutelmia, ja fantasioita voi tuottaa valokuvallisen värien avulla (Gunning 1995, 249–250). Nykytutkijat kuten Joshua Yumibe ja Jennifer Peterson korostavat näiden värien kahden ulottuvuuden erottamattomuutta ja yhteen kietoutuneisuutta: värien aistimellinen ja kehollinen vaikuttavuus ei sulje pois sen osuutta elokuvan todellisuuskuvauksen vahvistamisessa. Attraktioiden elokuvan kauden jälkeen väreille muotoutui tiettyjä elokuvan kerronnallista sisältöä tukevia vakiintuneita merkityksiä, mutta niiden kyky loihtia tunnelmia ja asiointilojen tuntua oli yhtä tärkeää. Yön sinisyyteen liittyvät kylmyyden tuntemukset tai tulen merkkinä toimineen punaisen intohimoisuus olivat molempia, sekä aistimellisia että tarinan sisältöä rakentavia. (Yumibe 2012, 107–109.) Petersonin mielestä erityisesti dokumentaarisisissa mykkäkauden elokuvissa värien aistimellisuus ja tunteikkuus yhdistyvät elokuvien indeksikaalisuuden ja realismisuuden tavoitteisiin (Peterson 2018, 84–85).

Värien aistimellisuus ja ruumiillisuus tähdentävät elokuvien kokonaisvaltaista, ruumiillista kokemista. Elokuvien fenomenologiaan perehtynyt Vivian Sobchack (2004, 60–63, 67–73) asettaa kaiken kaikkiaan elokuvien tiedollisten ja semanttisten merkitysten perustaksi kehollisen ja esitietoisien reagoinnin katsomossa. Elokuvakokemuksessa kuvaannolliset ja kirjaimelliset sisällöt, ruumiilliset aistimukset ja älylliset käsitykset, tunnut ja merkitykset liukuvat ja sekoittuvat toinen toisiinsa. Elokuvan todellisuuskuvauksen voi tukeutua samaan aikaan sekä todentuntuisuuteen että realismisuuteen. Opetusfilmiksi suositellun *Villilintujen parissa* -elokuvan yhteydessä värit haluttiin nähdä realistisina, jolloin meri saa sinertävän värin ja kallio näyttää ruskealta (Foto: Lintuelokuvaa katsomaan. *HS* 29.11.1927), mutta nähdäkseni elokuvan värien tavoitteena oli myös loihtia katsojan ulottuville luonnon kokemisen vaikuttavuus. Samaan aikaan kun väri lisää kuvan realismisuutta, sen voi ajatella tehostavan kerronnan aistimellista vaikuttavuutta. Todenkaltaisuuden tavoittamiseksi elokuvan täytyy tuntua joltakin, jolloin realismi voidaan itsessään määritellä aistimelliseksi kokemukseksi. (Peterson 2018, 88–89.)

Villilintujen parissa -elokuvan tunteisiin vetoavuudella oli syynsä: elokuvan suorasanaisesti ilmaistu tavoite oli edistää kameralla metsästäjän (*kamerarajakt*) asennetta ja käytäntöjä (Soldan, B.[jörn]: Miten lintuja elokuvataan. *Valokuvaus* 8/1927, 135, 140; ks. myös esim. *Jakten med kamera* -artikkelien

sarja *Finlands jakttidsskrift* -lehdessä 1–12/1919). Tähän pyrittiin luottaen paljolti representaation voimaan. Elokuva on kuvattu pääosin lintujen suojelualueilla, jolloin se näytti, mitä kaikkea metsästys tuhoaa. Elokuvasa valokuvallinen lintujen ja niiden pesien tallentaminen korvasi lintunäytteiden ja munien keräämisen, mikä kertoi laajemmin lintutieteessä tapahtuneesta muutoksesta kohti lintujen tarkkailua omassa elinympäristössään (Lehikoinen et. al. 2020, 29, 249). Suojelun halun herättämisen kannalta oleellista lintuharrastuksessa oli emotionaalisten suhteiden rakentaminen lintuihin (Schaffner 2011, 1–3, 16, 83). Suomessa jo lintusuojelun edelläkävijä Zacharias Topelius kuvaili, miten juuri linnut soveltuivat erinomaisesti muistuttamaan ihmisten velvollisuudesta suojella kaikkia elollisia, sillä ne olivat hyödyllisyytensä lisäksi ”niin puolustuskyvyttömiä, niin viattomia, iloisia ja kauniita” (Z. T. [Zacharias Topelius] 1874, 5). Suojelunhalun herättämiseksi lintuharrastuksessa vedottiin yleisesti talouden ohella niin kristillisiin, esteettisiin kuin eettisiin arvoihin (ks. esim. Eläinsuojelus ja kotiteollisuus. *Käsateollisuus* 2/1917, 13–14; Hortling, Ivar: Linnut ja maatalous III. *MT* 25.10.1924; ks. myös Schaffner 2011, 27; Borg 2008, 91). 1800–1900-lukujen vaihteen lintuharrastusta tutkineen Spencer Schaffnerin (2011, 29–30) mukaan lintujen suojelun lähtökohtana oli ajatus siitä, että lintujen tuhoaminen vahingoittaisi ensisijaisesti ihmisen omaa arvojärjestystä eikä niinkään ekosysteemiä (kuten myöhemmin). Tällöin lintusuojelu oli mahdollista sisällyttää jo ennestään olemassa oleviin eettisiin asenteisiin ja ihmiskeskeisiin jäsentämisen tapoihin.

Emotionaalinen ulottuvuus on siis läsnä elokuvallisessa tiedon välittämisen tehtävässä, mutta lintutieteellinen asenne ei ensisijaisesti kannusta ihmettelyn äärelle pysähtymiseen, vaan sen tavoitteena on pikemminkin tietämisen ja tunnistamisen tuottamat arvokkuuden ja kyvykkyyden kokemukset, jotka eittämättä ovat nekin suojelun kannalta oleellisia. Elokuvakankaan kattava värikkyyys ei ole lintujen tunnistettavien hahmojen tapaan yhtä tarkkarajaista, vaan se kietoo näkymän ja katsojan sisäänsä. Väriin käyttö elokuvassa tuo mieleen vitaalista materialismia edustavan Jane Bennettin teoksessaan *The Enchantment of Modern Life* (2001) esittämän ajatuksen moderniteettiinkin kuuluvasta lumouksen kokemuksesta. Hänen mukaansa lumoavuus saa pysähtymään arjen pienten ihmeiden äärelle, ja tämä aistimellisesti, affektiivisesti ja ruumiillisesti koettu viehtymys auttaa näkemään kohteen, luonnon, puolustamisen arvoisena. *Villilintujen parissa* -elokuvassa panostetaan esteettiseen ja affektiiviseen vaikuttamiseen. Elokuvan yhtenä tavoitteena on välittää tuntu siitä, että kuvattavat linnut ovat arvokkaita ja kauniita elänsään. Vaikka elokuva tarjoaa paljon tietoa luonnosta ja lintujen elämästä, kognitiivinen tieto ei yksin riitä suojelun halun heräämiseen. Bennett tähdentää affektiivisuuden arvoa eettisyyden kannalta, sillä sen antama energialataus on tarpeen haluttaessa muuntaa moraalisaantöjä toiminnaksi. Lumous yhdistää näin ruumiillisuuden, esteettisyyden ja eettisyyden toisiinsa. (Bennett 2001, 3–4, 12, 131–132.)

Mielenkiintoisena historiallisena linkkinä Bennettin sekä Ahon ja Soldanin välillä on aiemmin väriteoreetikkona sivuttu Wilhelm Ostwald, jonka ajankoh-taisuuden visuaalisen kulttuurin tutkija Janet Stewart (2014, 337) on nostanut esiin ”energeettisen materialismin” varhaisena edustajana. Kirjassaan *Die Energie* (1908, ruots. *Energi*, 1910) Ostwald nimittäin esitti materiaalisen energian vaikuttavan kaikessa ja kaikkialla; energian muuntautuminen muodosta toiseen oli hänen nähdäkseen niin luonnon kuin kulttuurin ilmiöiden taustalla. Energiasta oli kyse niin kemiallisissa reaktioissa kuin aistihavainnoissakin. (Ks. myös Deltete 2008, 200, 211.) Ostwaldin luonnontieteellisestä näkökulmasta

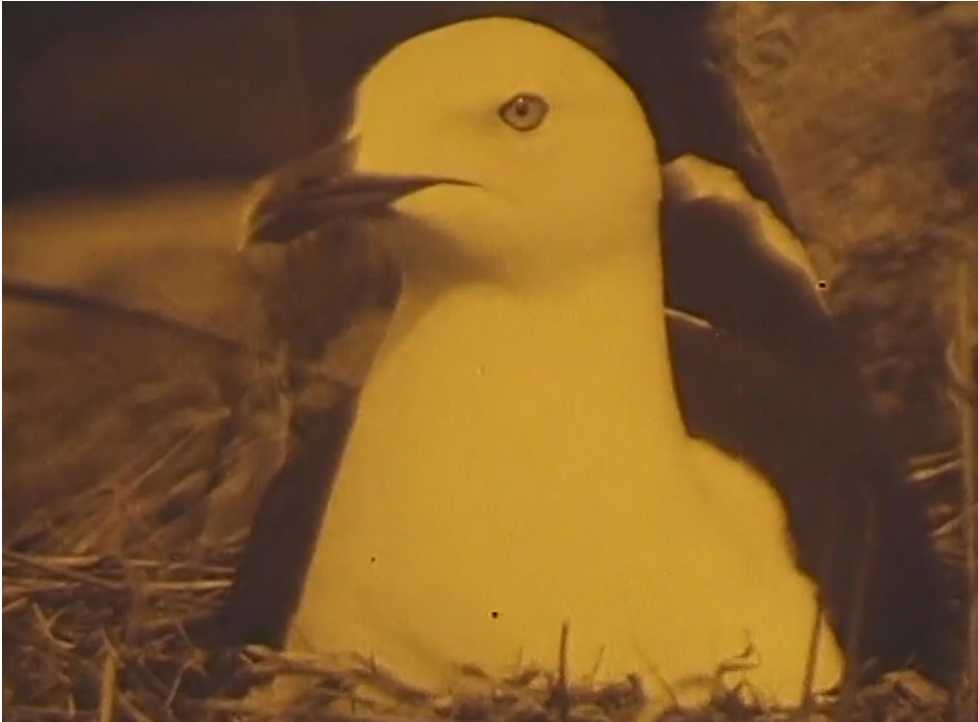
hahmottelema energieettisyys muistuttaa politiikan ja filosofian suunnasta aihetta lähestyvän Bennettin (2020) ajatusta materian väreestä (*vibrant matter*). Molemmat puhuvat myös affektiivisuuteen sisältyvästä energiasta sekä sen yhteydestä etiikkaan (Bennett 2001, 131; Ostwald 1910, 157–160, 170–171). Heikki Ahon ja Ostwaldin yhteyden perusteella voidaan olettaa Ahon olleen perillä laajasti Ostwaldin ajattelusta, vaikka hänen kunnianhimonsa elokuvauksen kehittäjänä olikin suuntautunut ensisijaisesti tekniseen toteutukseen. Kaksikosta Björn Soldan hoiti enimmäkseen kirjallisen viestinnän, ja hänen teksteissään luontoon eläytyminen ja sen tarjoamat kokemukset olivat tärkeitä elokuvaamisen pontimia, toki rinnan tiedon lisäämisen kanssa.

Lintujen tarkkailun tunteisuus

Villilintujen parissa -elokuvan vastaanotossa huomio kiinnittyi nimenomaan sen representationaaliseen antiin. Lintujen elämän kuvauksena se arvioitiin erinomaiseksi, ja sitä suositeltiin opetuselokuvaksi (Kino: Kotimainen luonnontieteellinen filmi. *Karjala* 13.2.1928; T–n T–o. Villilintujen parissa. *Turunmaa* 20.5.1928; Elokuva-uutuuksia. *SS* 28.11.1927; Villilintujen parissa. Luonnonkuvien tenhovoima. *Karjala* 12.2.1928). Aho & Soldan markkinoikin elokuvaa ahkerasti kouluille vuoden 1928 aikana (ks. esim. Opettajaneuvoston kokous jatkuu. *TS* 13.1.1928). Lintutieteen ja siihen tiiviisti kytköksissä olleen lintuharrastuksen erittelevät ja luokitteluun perustuvat menetelmät ja asenteet ovat lyöneet leimansa elokuvan kerrontaan ja esittämisen tapoihin. Elokuva asettaa katsojan lajilistaa kokoavan lintuharrastajan saappaisiin: elokuvakan-kaan näkymät ovat kuin kiikarilla nähtyjä havaintoja linnuista, joiden lajeja tunnistetaan väliteksteissä. Soldan oli omaksunut lintutieteelliset periaatteet jo varhain, ja hänen luonnonhistorian opettajanaan toimi aktiivisena lintujen tarkkailuun kannustajana tunnettu Rolf Palmgren (Leino-Kaukiainen 2006; Eläinsuojelus ja kotiteollisuus. *Käsiteollisuus* 2/1917, 14; ks. myös Nilsson, Björn: Hattelmalan järvi sekä Lintutietoa Tvärminnen seudulta. *Luonnon ystävä*, marraskuu 5/1917, 174).

Lintujen havainnointi oli yksi moderneista yläluokan ja sivistyneistön harrastuksista, joka oli yleistynyt 1800-luvun lopulta lähtien. Tarkkuutta ja järjestelmällisyyttä vaativa havaintojen kirjaaminen toi harrastukseen haastavuutta mutta samalla tieteellisyyden nauttimaa arvostusta. (Schaffner 2011, 18–19.) Harrastuksen lisääntymiseen vaikuttaneet maastossa kuljetettavat lintuop- paat ja kiikarit osaltaan korostivat lintujen tunnistamisen visuaalisuutta – jo mediateknisistä syistä johtuen. *Villilintujen parissa* -elokuvankin tiedollinen anti tukeutuu ensisijaisesti visuaalisten tunnusmerkkien havainnointiin ja valokuvallisen indeksikaalisuuden tuomaan luotettavuuteen, vaikka väli- teksteissä joitakin lintujen ääniä huomioidaankin. Tekstitys tarjoaa paikoin myös tilastotietoa tieteellisten lintuseurantojen tuloksista. Lintujen suojelun tarpeen osoittamiseksi tiedot lintulajien runsaudesta ja yleisyydestä olivat tärkeitä, samoin oli tärkeää esitellä kuvin moninaisia lintulajeja ja näyttää, millaisia uhattuina olevat linnut oikein olivat. Tutuiksi tehtyjä ja omaa elämänsä elävinä esitettyjä lintuja olisi ehkä vaikeampi ajatella yhdentekevinä tai vain saaliina.

Lehtikirjoituksissa elokuvan indeksikaalisuuden merkitys korostui, ja elokuvan huomattavimmaksi opetukselliseksi ansioksi nostettiin sen vaikut- tavat lähikuvat. Niiden ansiosta katsoja saattoi aivan kuin elää villilintujen keskellä. Läheltä nähdyt lokit ja tiirat tuntuivat olevan kuin käden ulottuvilla,



Kuva 2. Selkälokki (kohdassa 41:10). Kuvakaappaus elokuvasta.

kosketusetäisyydellä, tavalla, joka ei luonnossa lintuharrastajalle koskaan ollut mahdollista. (Elokuva-uutuuksia. SS 28.11.1927; Kivirikko, K. E.: Villilintujen parissa – Suurenmoinen kotimainen elokuva lintumaailmasta. US 27.11.1927.) Tuntomerkkien luotettavuuden lisäksi indeksikaalisuus vaikuttaa tuoneen yhteyden kuvattuun kohteeseen hyvin konkreettisella tavalla, jolloin näköaistin avulla luotu vaikutelma läheisyydestä saattoi aktivoida koskettamisen tuntua. Sobchack (2004, 61) esittääkin, että aistit ovat elokuvakokemuksessa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa synnyttäen aivan uusia, hämmästyttäviä tuntemuksia. Ihmeellisen lähelle lintua elokuvan katsoja pääsee vaikkapa saaristossa, jossa kamera pysähtyy seuraaman hautovaa selkälokkia. Lintu elelee omissa oloissaan levollisena, ja katsojalla on aikaa katsella sen ilmeitä, miettiä sen ajatuksia, sen unisuutta ja höyhenten tuntua. Ensisijaisesti opetuksellisiksi ajateltuihin lähikuviin voikin liittyä myös lumoavuuden aineksia: läheisyyden tuntu kuroo luonnon olioiden ja katsojan välistä etäisyyttä umpeen ja hämärtää niiden välistä eroa. Kokemukselle antautuvan katsojan asema luonnon kohteita nimeävänä tietäjänä ei enää olekaan yhtä vakaa, vaan mukaan saattaa tulla annos hämmennystä. Eroavuuden sijaan havaitsija huomaakin samankaltaisuuksia.

Selkälokkia katsellessa huomio kiinnittyy piirteisiin, jotka ovat ihmisten toiminnasta tunnistettavia. Tätä ihmismäisiin ominaisuuksiin rinnastamista tuetaan elokuvassa narratiivisuuden avulla: pienet lintumaailmaan sijoitetut mutta ihmiselämästä tutut tarinat häivyttävät eroa eläinten ja ihmisten väliltä. Antropomorfismi onkin tehokas keino tavoiteltaessa empaattista ja emotionaalista suhdetta lintuihin (Schaffner 2011, 29–30). *Villilintujen parissa* -elokuvassa ihmisyhteisöille kuten perheelle ominaisten suhteiden ja käyttäytymismallien rinnastaminen vaikkapa sinisorsien valkokankaalla nähtävään toimintaan herättää tunteikkaita reaktioita: oudon näkeminen tuttujen

ajatusmallien valossa saattaa olla huvittavaa tai tuottaa oivalluksen iloa, ja samalla katsojalle tarjoutuu samaistumisen mahdollisuus. Bennettin (2001, 17–18) mielestä antropomorfismin voi ymmärtää lumoavana, sillä se liittyy liikkeeseen ja muutoksiin olomuodosta toiseen. Antropomorfismi voi jopa herkistää huomaamaan luonnoksi ja kulttuuriksi nimettyjen luokittelujen rajan häilyvyyden, jolloin erottelut eivät olekaan ylittämättömiä (Bennett 2020, 143). Bennettin toiveena on, että tuntu oudosta ja epätäydellisestä yhteisyydestä ulkopuolen kanssa saa kohtelevaan ei-ihmisiä – luontoa, eläimiä, kasveja – huolellisemmin ja ekologisemmin (Bennett 2020, 46).

Villilintujen parissa -elokuvaa kuvattaessa sääolosuhteet saaristossa olivat Äyräpäänjärveä suotuisimmat, ja kuvaajat saattoivat seurata lintujen elämää pidemmän ajan kuluessa. Tämä mahdollisti pienten kertomusten rakentamisen lintujen elämänvaiheista. Erityisen koskettavana ja suojelun halua herättävänä tarinanpätkänä lehtikirjoituksissa kerrattiin haahkanpoikasten maailmalle lähdön kuvaus, jossa poikaset pudottautuvat emon perässä jyrkänteeltä kovalle kalliolle, jossa sitten tointuvat uimakuntoisiksi. Kommenttien mukaan kohtaus ”tihenee ihan jännityselokuvaksi” (T–n T–o: Villilintujen parissa. *Turunmaa* 20.5.1928). Muutenkin elokuvassa haluttiin nähdä lintumaailmaan sijoittuvia jännittäviä tarinoita. *Elokuva*-lehdessä elokuvan luvattiin olevan ”kuin seikkailufilmi, jossa kaunottarina, sankareina ja rosvoina esiintyy ilmojen siivekäs kansa” (Villilintujen parissa. *Elokuva* 1.1.1927, 16). Kuvailuihin sisältyvä inhimillistäminen loihti elokuvaan vauhtia ja toimintaa, jotka herättäisivät jännityksen ja kiihkon tunteita. Esikuvina olivat fiktioelokuvat ja suosittujen safari- ja erämaaelokuvien käänteet. Vertailukohdaksi sopii vaikkapa samoihin aikoihin elokuvateattereissa esitetty *Chang – viidakon kuningas* -elokuva, jota lintutieteilijä ja tietokirjailija K. E. Kivirikko kehui uskomattomuudestaan huolimatta opettavaiseksi, sillä se antoi tietoa Siiamin luonnon kasveista ja eläimistä. Samalla elokuva oli huikean jännittävä norsulaumojen metsästyskohtauksineen. (K. E. Kivirikko: *Chang*. Suurenmoinen luonnonelokuva Capitolissa. *HS* 13.11.1927.) Opettaja ja matkakirjailija Ernst Lampén sen sijaan lopetti *Villilintujen parissa* -elokuvan arvionsa näin: ”Omasta puolestani katselen tätä elokuvaa suuremmalla nautinnolla kuin apina- ja tiikerifilmejä eteläisistä maanääristä. Tämä tuntuu raikkaammalta ja kodikkaammalta, tutummalta ja meikäläisemmältä.” (Lampén, Ernst: Uusi lintuelokuva. *HS* 27.11.1927.)

Villilintujen parissa -elokuvan tekijät arvatenkin yrittivät vastata jännityksen ja tarinallisuuden kaipuuseen sisällyttämällä elokuvaan kertomuksen elokuvan tekemisen vaiheista koettelemuksineen. Lehtikommenteissa tähän täkyyn tartuttiin: retkikunnan vaivalloista liikkumista Äyräpäänjärvellä kelirikon aikaan pidetään elokuvan ”huvittavana” eli viihdyttävänä antina (Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927). Katsojia houkuteltiin suomalaisten villilintujen pariin sovittamalla elokuvaa isoja yleisöjä houkutelteiden elokuvien kerronnan muotteihin, mutta elokuvan katsojamäärät olivat pettymys (Stansfield, June, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014. SVM, Björn Soldan -kokoelma), ja paikoin elokuvaa moitittiin pitkävetiseksi (ks. esim. Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927). Se sai kiitosta erityisesti lintuharrastajilta ja -tieteilijöiltä, ja vertailussa Suomessa laajasti 1920-luvulla tunnetun ruotsalaisen Bengt Bergin luontoelokuvaan sen todettiin pärjäävän hyvin (Palmgren, Rolf: *Vildfåglar, en film av våra fågelparadis*. *HB* 28.11.1927; Villilintujen parissa. *Elokuva* 1/1927, 16; Kivirikko, K. E.: Villilintujen parissa – Suurenmoinen kotimainen elokuva lintumaailmasta. *US* 27.11.1927). Myös Bergin luontoelokuvat olivat värjättyjä (Rosborn, Magnus, sähköposti 8.9.2021), ja hänenkin

elokuviensa kohdalla niiden vähäistä suosiota Suomessa harmiteltiin (R. Ö.: Biograafiyleisön sivistystaso. *Filmiaitta* 3/1923, 26–27).

Äyräpäänjärven lumous

Villilintujen parissa -elokuvan kerronnalliseksi ja värinkäytön huippukohdaksi nousee Äyräpäänjärvellä kuvattu osa ja etenkin sen kuvaus joutsenten kohtaamisesta. Osa oli myös elokuvan eniten lehtikommenteissa huomioitu jakso. Syynä siihen oli epäilemättä järven kohtalon ajankohtaisuus ja sen linnustoa esitelleet lehtikirjoitukset (ks. esim. Merikallio, Einari: Äyräpään järvi. *HS* 13.11.1927), mutta myös elokuvan vaikuttava, värien voiman täysimääräisesti hyödyntävä dramatiikka. Kuvausolot olivat hankalat keväisellä Äyräpäänjärvellä, ja käytössä olleesta kauko-objektiivista huolimatta lintuja oli kelirikon keskellä vaikea lähestyä. Näyttäviä lähikuvia oli miltei mahdoton saada aikaiseksi, mutta väreillä elokuvaan on saatu kaivattua aistimellista latausta ja elähdyttävyyttä.

Linnustoltaan ainutlaatuinen järvi oli elokuvan tekemisen aikaan ajankohtainen yhteiskunnallisten kiistojen aihe. Luontoelokuvalla on ajateltu olevan tyypillistä, että se esittää luonnon historiattomana ja poliittisten toimien ulottumattomissa olevana (Bousé 2000, 14–15), mutta *Villilintujen parissa* -elokuvassa otettiin kantaa järven ja sen lintujen suojelun puolesta. Luonnon ja lintujen suojelijoiden ansiosta teollisuuden ja maanviljelijöiden 1920-luvun alussa ajama järven kuivaushanke oli saatu estettyä (Äyräpäänjärven laskuhanke. *Karjala* 8.10.1921; Borg 2008, 52, 54–55). Yhtenä aktiivisena suojelun edistäjänä toimi Rolf Palmgren, joka vertasi Äyräpäänjärveä Ruotsin linnustostaan kuuluuun Täkerniin. Hän näki Bengt Bergin kirjoilla ja elokuvilla olleen sen suojelussa merkittävä osa. (Palmgren, Rolf: Onko Suomen rikkain lintujärvi joutuva tuhottavaksi? *HS* 20.10.1921; Palmgren, Rolf: Bengt Berg, fågelskildringens stormästare. *Nya Argus* 4/1922, 58–61.) Vuosikymmenen lopulla uutena huolena oli maanomistajien pyrkimys saada maistaan isomat tulot myymällä metsästyoikeuksia mahdollisimman paljon. Vaarana oli, että ilman kokonaisvaltaista metsästyksen säätelyä järvellä alkaisi syksyllä 1927 lintujen silmitön tappaminen. Valtioneuvosto päätti luonnonsuojelulain nojalla alueen pakkolunastuksesta, mutta kiistat järven ympärillä jatkuivat 1930-luvun alkuvuosiin asti. (Äyräpään kuuluisa lintujärvi rauhoitetaan. *HL* 18.8.1927; Borg 2008, 52, 54–55.) *Villilintujen parissa* -elokuvan luonto ei näin suinkaan ole ihmisten toimien ja tavoitteiden ulkopuolella vaan eri intressiryhmien taistelujen kohde.

Elokuvan huipennukseen, lentäviin joutsenparviin, valmistaudutaan elokuvassa kuvaamalla elokuvan tekijöiden vaivalloista vaellusta yhä lähemmäs arkoja lintuja. Huhtikuista, märän sinistä lumipyryä lukuun ottamatta taivallus tehdään oranssiin kastetuissa maisemissa. Huomio kiinnittyy retkikunnan fyysisesti haastaviin tilanteisiin kelirikon keskellä, ja sankariksi nousee kuvaustarvikkeita jäiden läpi urheasti kärryissä vetävä hevonen. Lopulta kuvaajat pääsevät mahdollisimman lähelle joutsenten lepopaikkaa, ja he asettuvat jalustalla olevan kameran viereen odottamaan aamun hämäryydessä ja kylmässä. Paikoillaan odottelun sinisyys yhdessä palelevien varpaiden kopistelun ja turkkeihin viimalta suojautumisen kanssa herättävät katsojassa kuin katsojassa tuttuja kehollisia muistumia. Viimassa värjöttelyn jälkeen kuvaajat saavat ensimmäiset vilaukset joutsenista jäällä, jolloin sinisyys saa hieman enemmän valoa – ja katsojalle annetaan toivoa. Ehkä arat linnut



Kuva 3. Joutsenet lähtevät lentoon (kohdassa 18:20). Kuvakaappaus elokuvasta.



Kuva 4. Joutsenet tulevat kohti (kohdassa 18:35). Kuvakaappaus elokuvasta.

eivät pakene, ehkä ne on mahdollista nähdä lähempää... Sitten levottomiksi tulleet joutsenet päättävät nousta valkoisille siivilleen heleän sinisen keskellä. Joutsenet lentävät kohti, ja niiden ylilennon aikana elokuvakankaan täyttää yltäkylläisenä hehkuva oranssi taivas. Joutsenet lentävät ensin toiseen suun-

taan, sitten toiseen, ja laskeutuvat taas järvelle lepäämään. Lintujen lentoa järven yllä seurataan useiden otosten ajan, ja katsoja voi ihailia harvinaista näkyä yllättyneenä ja riemuiten.

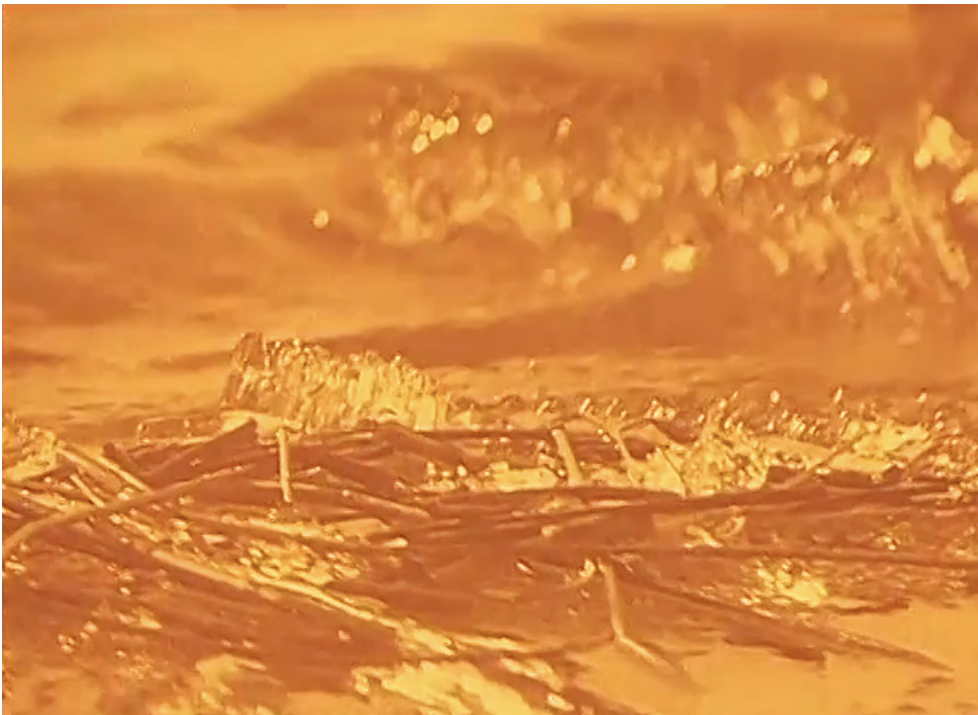
Tavoiteltu tunteikas huipennus onnistui, sillä lentävien joutsenten näkeminen sai ensi-iltayleisön puhkeamaan suosionosoituksiin (Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927; K. E.: Villilintujen parissa – Suurenmoinen kotimainen elokuva lintumaailmasta. *US* 27.11.1927). Värien ja valoisuuden vastakohtaisuudet tehostavat kerronnallista käännettä ja tuovat affektiivista voimaa kohtaukseen. Katsoja ikään kuin tiedostamattaan ja tahtomattaan eläytyy värien dramatiikkaan. Värien käytön tehokkuus nojautuu osaltaan myös joutseniin liittyviin kulttuuristen merkitysten juonteisiin. Joutsen oli myyttinen lintu, jolla oli paikkansa niin kansainvälisessä korkeataiteen perinteessä kuin suomalaisessa kansanperinteessä ja kansallisromanttisessa taiteessa. Väriltään lintu yhdistyi puhtauden ja viattomuuden mielikuviin, kaulan kaari toimi ennestään useissa yhteyksissä kauneuden huipentuman ilmaisijana. Valkoinen lintu sinisellä taivaalla oli helppo yhdistää myös Suomen lipun väreihin ja kansallistuntoon, mikä vahvisti luonnon suojelun yhteyttä isänmaallisuuteen. Joutseneen oli näin mahdollista liittää monia ennestään tuttuja sentimentaalisuuden, esteettisyyden ja nationalismien sisältöjä ja siten korostaa sen merkityksellisyyttä (vrt. Schaffner 2011, 17). Sukupuuton partaalla 1920-luvulla olleesta näyttävästä, valkoisesta joutsenesta oli jo muotoutunut uhatun luonnon symboli: isokokoinen lintu oli mieluinen saalis metsästäjille siinä määrin, että se pesi enää kaukaisissa erämaissa. Elokuvan väliteksteissä joutsenen suojelun houkuttimeksi esitetäänkin, että rauhoituksen myötä linnut saattaisivat asettua järvelle jopa pesimään.

Joutsenten kuvauksen kohdalla värien käytössä yhdistyy realistinen ja narratiivinen sisältö esteettis-affektiiviseen voimaan. Elokuvaan kuuluu myös Äyräpäänjärvellä kuvattuja osia, joissa värin lumous astuu etusijalle, suorastaan varsinaiseksi aiheeksi. Kun kamera asettuu ihastelemaan kaislankorsien kuvioimaa järven pintaa, katsoja kohtaa tenhoavan näyn: tyyni vesi heijastaa täyteläistä taivaan sinisyyttä, jossa sirot lokit lentelevät. Taivaan ja sen sinisyyttä heijastavan vedenpinnan yhteydessä väri saa kyllä realistisen ulottuvuuden, mutta oleellisemmalta vaikuttaa kuvan synnyttämä tunnelma. Värimimeettisyyden kaipuun sijaan katsojalla on mahdollisuus asettua vain nauttimaan sen kylläisyydestä. Näky järven sinisyydessä liitelevistä linnuista aktivoi lukuisia kulttuurisia kauneuteen, taivaaseen ja luontoon liittyviä symbolisia sisältöjä, mutta värin vaikutuksen kannalta niiden tarkempi erittely on turhaa. Katsoja ei tässä kohtaa kaipaa sinisyydeltä luonnonmukaisuutta, vaan väri on keskeinen osa kuvan koettavaa kauneutta.

Lokit ovat vain heijastumia veden pinnassa, joka puolestaan on kuvajainen valkokankaalla, mutta katsojalle annetaan aikaa uppoutua näkyyn kokonaisuudessaan. Kerronnan pysähtyminen näyn äärelle kutsuu haltioitumista, kokonaisvaltaista aistimista ja eläytymistä, joka ylittäisi katsojan ja kohteen välisen etäisyyden. Juuri tällainen eläytyvä ja aistimellinen vuorovaikutus havainnoinnin kohteen kanssa kuvastaa Bennettin (2001, 5) mukaan lumousta. Erityisesti esteettinen vaikuttavuus, kuvan kauneus, virittää ihmettelyä. Bennettin mukaan lumous liittyykin juuri ihmetykseen, joka saa pysähtymään hetkeksi, niin ajallisesti kuin ruumiillisestikin. Lumoutuneisuus yhdistää katsojan kohteeseensa sivuuttamalla objektivoinnin tarpeen, sillä se edellyttää aktiivista aistimellista vuorovaikutusta kohteen kanssa, eläytymistä enemmänkin kuin tarkkailua. Vitaaliset materialistit yrittävät viivyttellä niissä hetkissä, jolloin he huomaavat objektien kiehtovan, ja tulkitsevat kiehtovuuden



Kuva 5. Lokit veden pinnassa (kohdassa 7:25). Kuvakaappaus elokuvasta.



Kuva 6. Jäätelit (kohdassa 10:43). Kuvakaappaus elokuvasta.

vihjeiksi materiaalisesta vitalisuudesta, jonka he jakavat kohteiden kanssa (Bennett 2020, 46). Tämän perusteella ainakin kuvaajana oletettavasti toiminut Soldanin voisi lukea "vitaalsiin materialisteihin".

Toinen esimerkki elokuvan etenemisen pysäyttävästä ja värin täyttämästä luonnon elementtien kuvauksesta ovat kohdat, joissa kamera keskittyy Äyräpäänjärven jäisten sulavesien sinänsä merkityksettämiin muotoihin ja liikkeeseen. Kamera keskittyy virtaavassa vedessä kimalteleviin jäämuodostelmiin unohtaen kaiken muun ympärillään, jolloin kuva-aihe pelkistyy muutaman elementin kuvaukseksi. Aikalaisista etenkin nimimerkki Priska osasi arvostaa pysähtymisiä näihin vähäpätöisiltä vaikuttaviin aiheisiin. Hän kiitti yksinkertaisia kuvia, joissa harmaat laineet liplattavat ja vedessä uivat jääpalat säteilevät auringonpaisteessa. (Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927.) Jäiset näkymät on värjätty lämpimän punertavalla oranssilla. Väri tuo mieleen hehkuvan kevätauringon tunnun, mikä osaltaan selittää jäiden sulamista. Luonnonelementtien yhdistelmä on ensimmäisen lämpimän kevätpäivän tavoin yllättävä ja ilahduttavalla tavalla ruumiillisia lämmön ja kylmän aistimuksia aktivoiva.

Siirryttäessä kuvaamaan elokuvaa Ahvenanmaan ulkosaaristoon säät suosivat. Luotojen linnut kesyyntyivät siinä määrin, että kuvaajat saivat usein helpostikin hämmästyttäviä lähikuvia. Kuvat on pääosin sävytetty yhtenäisellä lämpimällä vaaleankeltaisella, joka ei tee itseään tykö. Värin käytössä korostuu elokuvissa 1910-luvulta lähtien yleistynyt huomaamattomuuteen pyrkiminen, mikä ei kuitenkaan mitätöinyt värien affektiivista ja fysiologista vaikuttavuutta (Yumibe 2012, 77). Leppeän auringonpaisteen keltaisuutta rytmittävät vaikeasti lähestyttävien haahkojen kuvaukset ulkomerensinisydessä sekä usean päivän lounaismyrsky. Myrskyä kuvataan usein otoksin nauttien kallioille heittäytyvien hurjien tyrskyjen aiheuttamasta vaaran tunnusta, näyttävyydestä ja voimasta. Kuvien sininen värikin tuntuu saavan voimaa ja uhkeutta raivoavan meren kuohuista. Myrskyisä meri oli aiheena periytynyt elokuvaan romantiikan ajan taiteesta. Petersonin (2018, 81–83)



Kuva 7. Lounaismyrsky (kohdassa 36:00). Kuvakaappaus elokuvasta.

näkemyksen mukaan myrskyn kuvaukset värjäytyissä elokuvissa soveltuvat erinomaisesti varhaisen elokuvan tenhoavuuden osatekijöiden tutkimiseen: elokuvissa on kiehtonut sen alkuajoista lähtien elokuvan ihmeellinen kyky tallentaa ohimeneväkin, sinällään merkityksetön luonnon liike, väri taas vahvistaa näyn emotionaalista voimaa. Elokuvalla onkin ainutlaatuinen kyky tuoda koettavaksi materiaalisen luonnon elävyys, voima ja liike, Bennettin kuvaama materian väre.

Moniaistinen taideteos

Ruumiillisuudessaan väri aktivoi aistisuutta ylipäänsä, ei vain näköaistia. Todentuntuisuus on myös *Villilintujen parissa* -elokuvassa moniaistista: katsojat voivat eläytyä sääolojen tuntuun, tuntea märän kylmyyden tai kallion lämmön, aistia kevättilman huikaisevan valon ja myrskyn tasapainoa horjuttavan voiman. Elokuva ei tyydy näyttämään lintulajeja ja esittelemään niiden elintapoja ja -oloja, vaan se pyrkii välittämään luontokokemuksen ruumiillisuuden ja affektiivisuuden. Björn Soldan kirjoitti elokuvan tekemisen vaiheista eri julkaisuihin. *Finlandia-vuosikirjassa* 1927 hän kertoo seikkaperäisesti, elävästi ja kaikkiin aisteihin vetoavasti joutsenten kohtaamisesta Äyräpäänjärvellä. Lainaan tekstistä melko pitkän pätkän lopusta, koska se kuvastaa mielestäni hyvin sitä aistivaikutelmien moninaisuutta, minkä hän pyrki välittämään lukijoilleen:

... Rantalietteeltä saapuu omituinen mudan ja korteheinän tuoksu johon yhtyy jäältä tuleva raikas tuuli. Pilvien varjot vaeltavat yli jään ja railot hohtavat tuon tuostakin silmiä häikäisevästi. Tuuli on kylmä, mutta aurinko lämmittää saaden läheisen hirsikasan tuoksumaan pihkalle. Kaukaa järveltä alkaa silloin heleästi soida joutsenten keväinen laulu – kaukaa, hyvin kaukaa kantautuvat niiden nousevat ja laskevat metallihelähteiset äänet tuulen mukana tänne. Joutsenlaulussa on riemua ja intoa, mutta pohjaltaan on sävel aina suruvoittoinen. Soittoa säästävät jäätelit, jotka virran ja tuulen ajamina sortuvat hiljaa vikisten rannalle. Pikku laineiden lipatus, tuulen voimakas humina taaempänä hongikossa ja lentävien telkkien viuhuvat siivet; kaikki muodostavat yhteisen luonnonsinfonian jota ei voi kuvata sanoin, värein tahi sävelin – se on itse eletävä. (Soldan 1928,104–105.)

Tekstistä käy ilmi avaruuden ja lämpötilojen tuntemusten, tuoksujen ja äänten yhdistyminen visuaalisiin havaintoihin. Sen sijaan, että Soldan patistaisi lukijoita Äyräpäänjärvelle, kirjoittaja vihjaa *Villilintujen parissa* -elokuvan olevan keino päästä osalliseksi tästä lumoavasta kokemuksesta.

Yumibe (2012, 9) tukeutuu Vivian Sobchackin ja Laura Marksian ajatuksiin siitä, miten elokuva vetoaa moniaistisesti katsojiinsa. Hänen mukaansa väri liittyy aistimusten kokonaisuudessa ensisijaisesti kosketuksen tunnun herättämiseen. Useissa yhteyksissä *Villilintujen parissa* -elokuvassa väri vaikuttaakin paljolti liike- ja tuntoaistin kautta, mutta toisaalta tuntemuksia ei voi selkeästi erottaa muista aisteista: auringon lämmittämä keltainen kallio tai järveltä puhaltava sininen viima tuovat mukanaan tuntoaistin muistumien lisäksi lämpötilojen, kosteuden ja tuoksujen toisiinsa sekoittuvia aistimuksia – ja ehkä myös ääniä. Mitä todennäköisimmin äänet tosin olivat osa elokuvakokemusta myös kuultavina ääninä, sillä oletettavaa on, että esitystilanteessa elokuvan säestyksenä esitettiin Ahon ja Soldanin tarkoin suunnittelema musiikkikappaleiden valikoima. Tiedossa on, että Aho & Soldan -yhtiön lyhytelokuvien mukana esityspaikkoihin toimitettiin myös musiikkiin tarvittavat

gramofonilevyt käyttöohjeineen. Kappalevalintojen suhteen molemmilla oli vankat näkemyksensä. (Töyri 1978, 48.) Tämä kuvastaa sitä, miten tärkeänä he molemmat pitivät elokuvan tuottamaa kokonaisvaltaista kokemusta.

Äyräpäänjärven jäähileiden ja veden virtauksen kuvissa voi ajatella olevan kyse luonnon merkityksettömän mutta kiehtovan elävän liikkeen äärelle lumoutumisesta. Oransseja jäähileitä hämmätellessä tuntuu kuin elokuvaväri sellaisenaan rinnastuisi representoituun luontoon: näyn äärelä katsoja ei niinkään suuntaa katsettaan Äyräpäänjärvelle vaan kemian ja filmin aisteja hivelevään tunteikkuuteen. Peterson (2018, 84–85) huomauttaakin, että todentuntuisuuden vahvistamisen lisäksi mykkäelokuvien värit vaikuttavat paikoin irrottautuvan siinä määrin realistisuuden tavoittelusta, että yhtenäinen värjäys tuottaa pikemminkin epätoden tuntua. Bennettin kuvaileman lumouksen kannalta tällainen yllättävyyden ja hämmästyksen tunteen luominen onkin paikallaan. Samalla värien irrottautuminen niiden representationalisesta tehtävästä kiinnittää huomion niihin väreihin itsessään: väri näyttäytyy tuolloin täysimääräisesti itsenäisenä, filmille tallennetuista kohteista riippumattomana. Tällöin esteettiset vaikutelmat astuvat etusijalle, ja kuvaus lähestyy abstraktiota ja modernin aluetta. (Ibid.) Modernin valokuvauksen ja elokuvan virtaukset olivat Aholle ja Soldanille tuttuja: molemmat olivat mukana esimerkiksi modernistisen valokuvataiteen edelläkävijäksi Suomessa nimetyssä ABISS-ryhmässä, jossa uusasiallinen tapa hahmotella todellisuuden näkymiä geometrisia muotosommitelmia noudatteleviksi pelkistyksiksi oli vahvoilla. Modernistinen valokuva on mielletty vahvasti mustavalkoiseksi, eikä tunteisiin vetoavuuden tarkastelu ole näiden kuvien kohdalla ollut tutkimuksessa tapana.

Villilintujen parissa -elokuvan irrottautuminen visuaalisen representaation ensisijaisuudesta huomioitiin aikalaiskommenteissa viittauksin elokuvan taiteellisuuteen. Esimerkiksi Ernst Lampénin mielestä parhainta elokuvassa oli ”taiteellisen kuvan hakeminen ja löytäminen” (Lampén, Ernst: Uusi lintuelokuva. *HS* 27.11.1927). Nimimerkki V. S. B. kirjoitti *Villilintujen parissa* -elokuvaan ylistävän arvion, jossa vertasi elokuvaa runoon tai maalaukseen ja luonnehti sitä taideteokseksi (V. S.–B.: *Vildfåglar – en filmikt. WN* 11.2.1928). Kirjoittaja saattoi olla hieman jäävi, sillä kyseessä on ehkä kuvataiteilija Venny Soldan-Brofeldt, joka oli Heikin äiti ja Björnin täti. Mutta joka tapauksessa hänen kannanottonsa oli nähdäkseni hyvinkin kohdallinen, niin keskeisellä tavalla elokuvassa on panostettu sen tunteikkaaseen ilmaisuun, luonnon dramatiikan esille tuomiseen ja visuaaliseen vaikuttavuuteen. Kirjoituksen voi tulkita yritykseksi herättää elokuvan hyvin ansaitsemaa huomiota tilanteessa, jossa elokuvateatterien katsojamäärät jäivät odotettua pienemmiksi. Yllättävät, totunnaisista linnuista kertomisen ja luonnon havainnoimisen tavoista poikkeavat ilmaisukeinot eivät tuntuneet kovin suurille ihmisryhmille lähestyttäviltä. Uusi ja odottamaton voi kiehtoa ja herättää iloista innostuneisuutta, mutta siihen voi sisältyä myös epämiellyttävyyden ja epäilyksen häivähdys. Totunnaisista aistimellisista, psyykkisistä ja älyllisistä hahmottamistavoista luopuminen voi tuntua häiriöltä ja oudolta. Mutta kuten Bennett vakuuttaa, kykyä lumoutua voi tarkoituksellisesti myös edistää harjoittelemalla ja altistamalla itsensä aistimaan ja vastaanottamaan ympäristön pienten asioiden ihmeellisyyden. (Bennett 2001, 4–5.) Tähän *Villilintujen parissa* -elokuvankin voi tulkita tähänneen.

Lopuksi

Villilintujen parissa -elokuva on toisaalta luonnontieteelliseen sisältöön, esittämistapaan ja tietämisen haluun nojautuva, toisaalta mukana on viihhteellistä tarinallisuutta ja sosiaaliseen uteliaisuuteen vetoavia julkisuudesta tunnettujen ihmisten kohtaamisia, paikoin etusijalle nousevat taiteelliset pyrkimykset. Kokonaisuuden tavoitteena on luonnon arvon ymmärtämisen ja luonnonsuojelun edistäminen, jolloin tiedon lisäämisen lisäksi tarpeen on vaikuttaa katsojien emootioihin ja tunteisiin. Tässä tehtävässä väreillä on keskeinen sija. Elokuvan toteutus on vaatinut kärsivällisyyttä ja paneutuneisuutta, ja sen valmistumiseksi Aho ja Soldan laittoivat likoon niin luonnontuntemuksensa, elokuvatekniset taitonsa, markkinointiosaamisensa kuin taiteellisen näkemyksensäkin. Heidän toiveenaan oli, että tilauselokuvien tuotoilla olisi ollut mahdollisuus jatkossakin panostaa vapaampiin, omaehtoisiin elokuvatuotantoihin, jotka tilauselokuvia enemmän kuvastaisivat heidän omia kiinnostuksen kohteitaan ja luovia kykyjään (Stansfield, June, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014. SVM, Björn Soldan -kokoelma). Vaikka elokuva jäi ainoaksi varsinaiseksi luontoelokuvaksi Aho & Soldan -yhtiön tuotannossa, se loi vankan pohjan yhtiön maineelle, ja vaikuttavat luontoaiheet toistuivat yhtiön myöhemmässä tuotannossa.

Värin huomioiminen mykkäkauden elokuvissa avaa niihin uuden näkökulman. Värin yhteydessä 1920-luvun vitalistiset tai energeettiset ajatustavat resonoivat nykyisten vitaalisen materialismin teorioiden kanssa mielenkiintoisella tavalla, mikä sekin antaa mahdollisuuden tarkastella mustavalkoisen modernismin tuotoksia uudesta kulmasta niiden emotionaalisuus ja affektivisuus huomioiden. Verrattuna aiempaan Aho & Soldan -yhtiön tuotannon sekä suomalaisen elokuvan ja valokuvauksen modernismin tutkimukseen painopiste siirtyy visuaalisen ilmaisun ja merkitysisältöjen tarkastelusta kohti aistimellisuuden, ruumiillisuuden ja tunteikkuuden vaikutusten huomioimista. Koneiden ihailu on nähty keskeisenä modernin ja modernismin piirteinä Suomessa, mihin elokuvan tekninen luonne istuu hyvin. Tämän rinnalle on mahdollista nostaa modernin juonteita, joissa liike liittyykin teknologian sijaan materiaalisuuden ominaisuuksiin ja väkevä tunteikkuus sisältyy moderneihinkin vaikuttamisen tapoihin. Väri kuljettaa mukanaan yhtymäkohtia näihin moninaisiin modernin piirteisiin, ja se avaa *Villilintujen parissa* -elokuvaan uusia tulkintamahdollisuuksia.

Lähteet

Elokuvat

Villilintujen parissa. Suomi 1927. Tuotanto Aho & Soldan.

<https://elavamuisti.fi/aikajana/villilintujen-parissa> (linkki tarkistettu 31.3.2022)

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_117420 (linkki tarkistettu 31.3.2022)

Verkkoaineistot

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto. Kansallisfilmografia Elonet. Saatavilla: <https://elonet.finna.fi> (linkki tarkistettu 31.3.2022).

Suomen kansalliskirjasto. Digitaaliset aineistot. Saatavilla: <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu> (linkki tarkistettu 31.3.2022).

Elokuva 1927
Filmiaitta 1923
Finlands jakttidkskrift 1919
Helsingin Lehti (HL) 1927
Helsingin Sanomat (HS) 1921, 1925, 1926, 1927
Huvudstadsbladet (HB) 1927
Hämeen Kansa 1924
Kajaani 1935
Karjala 1921, 1928
Käsateollisuus 1917
Luonnon ystävä 1917
Länsi-Uusimaa (LU) 1929
Maaseudun Tulevaisuus (MT) 1924
Nya Argus 1922
Pohjan Voima 1926
Suomen patenttirekisteri: rekisterilehti 1927
Suomen Sosialidemokraatti (SS) 1927
Turunmaa 1928
Turun Sanomat (TS) 1928
Työn Ääni 1925
Uusi Aura (UA) 1927
Uusi Suomi (US) 1927
Vaasa 1927
Valokuvaus 1926, 1927
Wiborgs Nyheter (WN) 1928

Arkistolähteet

Suomen valokuvataiteen museo (SVM). Björn Soldan -kokoelma

Tiedonannot

Partanen, Tommi, vastaava arkistonhoitaja, Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki

Rosborn, Magnus, arkistonhoitaja, Svenska Filminstitutet, Stockholm

Kirjallisuus

Ball, Philip & Ruben, Mario (2004) Color Theory in Science and Art: Ostwald and the Bauhaus. *Angewandte Chemie International Edition* vol. 43:37, 4842–4846.

Bennett, Jane (2001) *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton & Oxford: Princeton University.

Bennett, Jane ([2004] 2020) *Materian väre – Olioiden poliittinen ekologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.

Borg, Pekka (2008) *Monimuotoisuuden aika. Luonnonnähtävyyksistä Naturaan*. Kirkkonummi: Suomen Ympäristösuunnittelu Oy.

Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Deltete, Robert J. (2008) Wilhelm Ostwald's energetics 3: energetic theory and applications, part II. *Found Chem* 10:187–221. DOI: [10.1007/s10698-008-9053-6](https://doi.org/10.1007/s10698-008-9053-6)

Flueckiger, Barbara (2020) Film Colors. Materiality, Technology, Aesthetics. Teoksessa Barbara Flueckiger, Eva Hielscher & Nadine Wietlisbach (toim.) *Color Mania. The Materiality of Color in Photography and Film*. Winterthur: Fotomuseum Winterthur & Zürich: Lars Müller Publishers, 17–30.

Frigård, Johanna (2018) Björn Soldanin tarina. *Nisse. Björn Soldan 1902–1953*. Toim. Hanna Nikander. Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 7–39.

- Gunning, Tom (1995) Colorful Metaphors: The Attraction of Colour in Early Cinema. *Fotogenia* 1: 249–255.
- Kippola, Ilkka (2018) Björn Soldan – elävän kuvan legenda. *Nisse. Björn Soldan 1902–1953*. Toim. Hanna Nikander. Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 41–56.
- Lehikoinen, Esa; Lemmetyinen, Risto; Vuorisalo, Timo & Rönkä, Mia (2020) *Suomen lintutiede 1828–1974*. Turku: Faros.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko (2006) Palmgren, Rolf. *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (haettu 1.10.2021).
- McMahon, Laura & Lawrence, Michael (2015) Introduction. Teoksessa *Animal Life and the Moving Image*. London: British Film Institute, 1–19.
- Misek, Richard (2010) *Chromatic Cinema. A History of Screen Color*. Chichester UK: Wiley-Blackwell.
- Ostwald, Wilhelm ([1908] 1910) *Energi*. Transl. Anna Sundqvist. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Peterson, Jennifer (2018) Rough Seas. The Blue Waters of Early Nonfiction Film. Teoksessa Giovanna Fossati, Victoria Jackson, Bregt Lameris, Elif Rongen-Kaynakci, Sarah Street & Joshua Yumibe (toim.) *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: EYE Filmmuseum, 75–92.
- Pohlmann, Albrecht (2020) Measures and numbers of colors. The color system of Wilhelm Ostwald. *ChemTexts* 6(9): 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1007/s40828-020-0104-5>
- Schaffner, Spencer (2011) *Binocular Vision. The Politics of Representation in Birdwatching Field Guides*. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Schawelka, Karl (2018) Wilhelm Ostwald's 'Harmony of Colours' (1918) and Its Mixed Reception – a Reassessment. *Obuda University e-Bulletin* vol. 8:2, 13–24.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California.
- Soldan, Björn (1928) Äyräpäänjärvi ja sen joutsenet keväällä. *Finlandia-vuosikirja 1927*. Helsinki: Matkailutoimisto Finlandia, 103–112.
- Stewart, Janet (2014) Sociology, Culture and Energy: The Case of Wilhelm Ostwald's 'Sociological Energetics' – A Translation and Exposition of a Classic Text. *Cultural Sociology* vol. 8:3, 333–350.
- Street, Sarah & Yumibe, Joshua (2019) *Chromatic Modernity. Color, Cinema, and Media of the 1920s*. New York: Columbia University Press.
- Suomen kansallisfilmografia I. Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat* (1996) Toim. Kari Uusitalo & toimituskunta. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Topelius, Zacharias [Z. T.] (1874) *Första Majboken för Finlands Majföreningar*. Helsinki: K. E. Holms Förlag.
- Töyri, Esko (1978) *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920–1940*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja no 7. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Yumibe, Joshua (2012) *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University.

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 aistiärsykeitä 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 hajuärsykeitä 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 äänettämiä 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, tötötkapusiiniapinoita 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 ”hämmästyttäviä 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). Tropiikin liepeillä vuodenajat 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 tuoksahduksen. 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 ihmisenällä 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 suojelu, 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 *havaitisi* 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 kehrää 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 kytkettyvät 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 affektiivisiä 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 seipitteellisyydestään 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. Töyhtökapsusiiniapinalauman 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 kapsusiiniapinat, kolmannen gepardit ja neljännen partamakakit esitetään toistuvasti ilman sanallisia viittauksia hajuaistiin, vaikka kuvissa gepardiemon voi nähdä haistelevan kivenkoloja synnytyspaikkaa etsiessään tai kapsusiiniapinoiden 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 töyhtökapsusiiniapinoiden 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 ihmettelämään 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 kestävän 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.

Outimajja Hakala

EI-INHIMILLISEN KERTOMISESTA VIDEO- TEOKSESSA LAJIENVÄLISIÄ KOHTAAMISIA

Artikkeli käsittelee monilajisesta rinnakkainelosta kaupunkiympäristössä kertovaa Lajienvälisiä kohtaamisia -videoteosta (Todellisuuden tutkimuskeskus 2021), jonka tein yhdessä tanssitaiteilija Matilda Aaltosen kanssa. Pyrimme kohtaamaan ja kertomaan muunlajisia teoksessa yksilöinä, kriittisen eläintutkimuksen arvolatautuneen näkökulman mukaisesti tietoisina ja itseisarvoisina olentoina. Tarkastelen teosta ja sen valmistumisen prosessia taiteellisen tutkimuksen avulla.

Taiteellinen tutkimus eläinten kerronnassa

Lajienvälisiä kohtaamisia on osa eläimen käsitteellistämisen haasteita tutkivaa monialaista *Voiko eläintä kertoa?* -hanketta, jossa tarkastellaan mitkä menetelmät edesauttavat eläinten olemuksen, mielen tai perspektiivin tavoittamista ja etsitään uusia mahdollisuuksia kertoa eläintä tieteissä ja taiteissa. Ihmiset ovat tehneet eläimistä tulkintoja aina, mutta voiko inhimillisen kokemuksen vierellä olevaa ei-inhimillistä todellisuutta tai eläintä ”sinällään” tavoittaa?¹

Ensisijainen tutkimusmenetelmäni on taiteilijan teoksistaan, työprosessistaan ja niihin liittyvistä tekniikoista tekemä analyttiseen arvioimiseen perustuva taiteellinen tutkimus. Menetelmässä tekijän kokemus ohjaa tutkimusta siinä missä taiteellista toimintaakin, mikä tuottaa tietoa teoksesta ja taiteellisesta työskentelystä sisältä päin. Yksinkertaisimmillaan kuvattuna taiteellinen prosessi on luovan ajattelun seuraamista, jonka ymmärtämisen kehittyminen tuottaa työskentelymenetelmiä ja uusia teoksia. (Borgdorff 2006, 44–64.) Taiteellinen ajattelu on aistien varaista toimintaa, kuvataiteilijat puhuvat usein käsillä ajattelusta. Taiteellista tutkimusta voi kuvata kokeelliseksi tutkimukseksi, jonka uniikit tulokset eivät ole yleistettävissä tai toistettavissa. Sanallisesta avaamisesta huolimatta teokset eivät taiteellisessa tutkimuksessa täysin tyhjene kieleen, vaan ne jäävät tässä artikkelissa käsitellyn videon tapaan tutkimustulokseksi esteettisessä muodossaan. (Varto 2017, 66–106.)²

Juha Varto rinnastaa taiteilijoiden ja etnologien muistikirjoja toisiinsa ja kuvaa luonnoskirjojen arvoa tiedon lähteenä. Ne voivat paljastaa taiteilijan

Outimajja Hakala, TaM, FM,
väitöskirjatutkija, Aalto-yliopisto



1 Voiko eläintä kertoa? on eläimen käsitteellistämisen haasteita tieteissä ja taiteissa tutkiva Koneen Säätiön (2020–2023) tukema hanke, jota vetää filosofi Elisa Aaltola. Hankkeessa työskentelevät tanssitaiteilija Matilda Aaltonen, kuvataiteilija Outimajja Hakala ja sosiologi Salla Tuomivaara. Voiko-kollektiiviin kuuluvat myös runoilija Pauliina Haasjoki, dramaturgi Pipsa Lonka ja kulttuurintutkija Liisa Kaski. Esitämme kysymyksen, jonka tarkoitus on avata mahdollisuus tarkastella ja kehittää eläintä käsittelevää metodologiaa. Samalla kysymyksen on tarkoitus suunnata huomiomme siihen, että eläimen itsensä sijaan tapamme kuvata eläintä perustuvat ihmisen tekemille tulkinnoille ja eläimen kulttuuriselle haltuunotolle. Niitä tehdessä usein sivuutamme eläimen yksilöyden ja oikeudet, elävän olennon itsensä. Emme kenties voi tavoittaa eläintä tyhjentävästi, kuten emme toista ihmistäkään. Voimme kertoa eläimestä, eläimistä ja eläimyydestä. Siitä huolimatta eläimen yksilöyden näkemisen ja arvon kannalta on merkittävää, että pohdimme, voiko meillä olla keinoja tavoittaa eläintä sinällään – ja jopa antaa mahdollisuus eläimelle itselleen kertoa itsestään esimerkiksi toimijoina videoteoksessa.

2 Taide ja taiteellinen tutkimus pakenee sanallista käsitteellistämistä samaan tapaan, kuin

pitkäaikaisia prosesseja ja kehityskaaria, tai jopa lopullisissa teoksissa näkyvää yksilöllistä ajatustapaa. (Varto 2017, 38.) *Lajienvälisiä kohtaamisia* -teoksen taiteellista työskentelyä kuvaava päiväkirjani ja visuaalisesti teosta prosessoiva luonnoskirjani ovat erillisiä dokumentteja, mutta kietoutuvat toisiinsa ja kuvaavat molemmat työskentelyprosessia. Päiväkirja on osa teoksen luonnostelua, sillä videon teksti pohjautuu päiväkirjoihimme. Vaikka artikkelissa käytän tutkimusmateriaalina omia muistiinpanojani, työparini päiväkirja on kietoutunut mukaan lopullisen teoksen ja sen valmistumisen prosessin aikana käymiemme keskustelujen kautta. Muidenkin eläinten kertomisen haasteita tutkivan hankkeemme jäsenten ajattelu ja tekstit ovat rikastaneet omaani. Kollektiivin työskentelyn yhteen punoutuminen on vaikuttanut videoteoksen kerrontaan, vaikka taideteoksen sisällä lähdeviittaukset eivät toteudu samaan tapaan tarkasti kuin tieteellisessä tekstissä.

Kiinnitän teoksen käsittelyyn liittyvän henkilökohtaisen näkökulman osaksi kulttuurista ja yhteiskunnallista eläintutkimusta ja muunlaisista käytävää keskustelua. Analyysi edustaa kriittistä eläintutkimusta. Ala sitoutuu ihmiskeskeisen lajisorron eli spesismmin purkamiseen ja eläimen arvonn tunnistamiseen mielellisenä yksilönä. (Matsuoka & Sorenson 2018, 1–19.) Viitekehys laajenee kriittisestä eläintutkimuksesta taiteessa viime vuosina vahvistuneeseen ei-inhimillisen käänneeseen. Suuntauksen keskeisistä ajattelijoista Cary Wolfen näkemykset posthumanismista ihmisen uudelleen ymmärtämisenä käsittelemällä antroposentrismmin ja spesismmin ongelmia tulevat lähimmäs omaa eläinten oikeuksia puolustavaa kantaani. Hänen mukaansa kysymys ihmisen suhteesta eläimiin on lähtökohtaisesti posthumanistinen, sillä se avaa mahdollisuuden nähdä muunlaiset kaltaisimme herättäessään epäilyksen ei-inhimillisestä tietoisesta subjektista. Wolfe kuvaa posthumanismia välineenä ajatella aistimisen, affektiivisuuden, kommunikaation ja kanssakäymisen merkityksiä ihmiskeskeisestä irrottautuvalla tavalla, mikä sopii näkökulmaksi videoteoksen monilajisiin kohtaamisiin. (Wolfe 2010.) Ei-inhimillisen käänneen näkökulma ja aiheet yhdistävät työpariani ja minua taiteilijoina. Työmme mahdollistaa meille sekä eläimiin kohdistuvan välineellisen toiminnan rakenteiden kritiikin että eläimet paremmin huomioon ottavien utopioiden rakentamisen. Aaltonen jakaa haaveeni tulevaisuudesta, jossa laji ei määritä yksilön elämän arvoa, vaan lajien monimuotoisuus toimii voimavarana ja perustana elämälle (Aaltonen 2020, 73).

Lajien välisen teoksen luonne

Tutkimuksellisesta otteesta huolimatta *Lajienvälisiä kohtaamisia* pitäytyy nimenomaan taiteellisena teoksena ja videoesseenä. Susanna Helke etsii dokumentaarisen elokuvan tyylikysymyksiä käsittelevässä väitöskirjassaan elokuvallisia keinoja ja visuaalisen lähestymisen tapaa, joka ei ole sidottu lajityypilliseen genreen. Dokumentaarinen tyyli kytkeytyy hänellä eettisiin kysymyksiin siitä, miten esittää todellisuus ja siinä elävät ihmiset. Tutkimuksessa korostuvat elokuvantekijän valinnat siitä, kuinka ja millaisilla tavoilla kuvata ja kertoa todellisuutta. (Helke 2006, 23–55.) Dokumentaarisen ja poet-tisen kerronnan rajamailla liikkuvaa videotamme tuntuu luontevalta ajatella samaan tapaan tyyllillisesti avoimena teoksena, jossa eläinten läsnäolo nostaa eettiset kysymykset keskiöön. Kriittisen eläintutkimuksen näkökulman mukainen eläinkäsitys korostaa teoksen tutkivaa luonnetta ja asettaa sen samalla osaksi posthumanistista taidetta. Taiteen taustalla vaikuttavat posthumanis-

edellä kuvattu eläimen sinäl-lään tavoittaminen sanoilla. Taidekokemukseen voi liittyä vaikeasti sanallistettavia, mutta silti olemassa olevia, teokseen liittyviä tai sen synnyttämiä käsityksiä ja affekteja. Nämä kokemukset voivat taiteellisten tutkimustulosten lailla muodos-taa esteettisiä vastauksia myös kysymykseen "voiko eläintä kertoa?".

tiset teorit perustuvat yleisesti ihmisen valta-aseman kyseenalaistamiselle ja ei-inhimillisen huomioon ottamiselle, mutta kriittinen eläintutkimus antaa muita näkökulmia enemmän painoarvoa eläinten elämälle ja oikeuksille korostaessaan niiden yksilöyttä (Donovan 2018). Ihmiskeskeisyyden purkamisen näkyä teosteni luonteessa ja tavassani kirjoittaa teoksistani korostamalla toisten eläinten toimijuutta sanavalinnoissani. Inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat ovat samaan aikaan taiteen materiaalia ja tekijöitä, mitä korostan kuvaamalla muita eläimiä ihmisten tapaan aktiivisina kertojina. Muunlajisia tutkiva filosofi Eva Meijer (2019) käsittää kielen vain ihmisille kuuluvan ominaisuuden sijaan laajemmaksi, muitakin lajeja koskettavaksi kyvyksi ja kommunikointijärjestelmäksi. Eläimet ottavat osaa keskusteluun omalla, niille erityisellä ja lajilleen tyypillisellä kielellä. Pelkän ihmisen näkökulmasta tapahtuvan kerronnan sijaan teoksessa on tilaa eläinten omille toimille ja äänille, vaikka niiden kieli merkityksineen olisi meille vieras.

Käytimme luontodokumentin ja -kuvauksen keinoja, mutta luonnontieteellisessä mielessä aitoutteen pyrkivän taltioinnin sijaan painotimme taiteellisia valintoja. Toisaalta luontokuvan aitouskin rakentuu poistamalla ihmisen jäljet kuvasta. Luontokuvaajan ammattitaito ilmenee aitouden illuusion luomisessa esimerkiksi kertomatta jättämisen ja kuvauskohteena olevan eläimen manipulaation avulla. (Suonpää 2002, 151.) Kuvasimme teostamme Helsingissä vuoden ajan kaupunkiympäristöön ja läheisiin luontokohteisiin tekemillämme retkillä. Materiaali syntyi hajanaisten kuvauspäivien aikana ilmenevien tapahtumien varassa. Valikoimme kertynyttä materiaalia kerrontaan sopivaksi, mutta pyrimme jättämään teokseen sattumanvaraisuutta ja rehellisesti näyttämään jopa kuvauksen epävarmuuden.

Asetimme teoksen lähtökohdaksi performatiivisen toimintaohjeen: tehtävän hakeutua kohtaamisiin eläinten kanssa niiden ehdoilla. Toistuvan teon avulla saatu materiaali johdatti meitä intuitiivisesti, mikä on tyypillistä taiteellisessa työskentelyssä ja sen tutkimuksessa.³ Teos jakautuu prosessin aikana esiin nousseiden teemojen mukaan kappaleisiin. Ne vuotavat sisällöllisesti toisiinsa eläinyksilöiden, paikkojen ja vuodenaikojen limittyessä vapaasti kerronnan niin vaatiessa. Tehtävän aloittamisen ja lopussa tapahtuvan

3 Helena Sederholm tuo Judith Butlerin feministisen performatiivisen toiston idean nykytaiteeseen poliittisena terminä ja taktisena toiminta-keinona. Näin teos rakentuu kulttuuriseksi esitykseksi, jossa kyseenalaistetaan vakiintuneita normeja ja muutetaan kulttuurisia muotoja toisin tekemällä. *Lajienvälisiä kohtaamisia* haastaa erityisesti vallitsevan normin taideteoksesta ihmisen tekemänä artefaktina, minkä Sederholm kuvaa olleen taiteentutkimuksen kiistaton lähtökohta. (Sederholm 2002.)



Kuva 1. *Lajienvälisiä kohtaamisia*, ruutukaappaus.

prosessin summauksen välissä kuvaamme ihmisten ja muunlajisten eläinten kanssakäymistä kaupunkiympäristössä ruokinnan, luonnonvaraisiin eläimiin kohdistuvan muun avun ja ihailun kautta.

Ennen kaikkea *Lajienvälisiä kohtaamisia* on tanssitaiteilijan ja kuvataiteilijan kokeellinen teos, joka muotoutuu performatiivisesti toistuvan teon ja tutkimuksellisen asenteen varassa. Toisin kuin filmiin ja videoon keskittyvät kokeelliset elokuvien tekijät (Walley 2008, 187–189), video on meille poikkeuksellinen taiteen väline. Kuvauskalustomme on vaatimatonta ja enimmäkseen käsivaralla tehty kuvaus on toisinaan impulsiivista. Erityisesti ensimmäisiä työpäiviä leimasi kuvaamisen toissijaisuus, alkuun olennaisinta oli tehtävään syventyminen ja työskentelymetodien harjoittelu.

Työskentelyn prosessimaisuus ilmenee kehityskaarena, jonka aikana ote materiaaliin muuttuu määrätietoisemmaksi. Koska lopullinen teos on koostettu kronologisen ajan sijaan teemojen mukaan, yleisö ei voi samaan tapaan havaita vuoden aikana tapahtuvaa ajattelun muutosta tai työskentelytapojen kehittymistä. Taiteellinen tutkimus asettaa teoksen kuitenkin erityiseen tilanteeseen. Siihen sisältyvä prosessin sanallistaminen avaa taiteellisen työskentelyn vaiheet ja tuo usein valmiin teoksen taakse piiloon jäävän taiteellisen ajattelun lähemmäs yleisöä. Prosessin reflektointi on tutkimuksen kannalta olennainen kriteeri, jonka avulla arvioidaan taiteellisen työskentelyn kulkua etsimällä siitä ja teoksesta pysyviä tuloksia. (Varto 2017, 158–159.)

Tehtävä

Me hakeuduimme kohtaamisiin. Kohtaamisiin toisenlaisen olennon ehdoilla: ei pakotetusti, vaan toisen ehdotuksille auki ollen. (*Lajienvälisiä kohtaamisia.*)

6. syyskuuta. Olemme mukana jossakin, jota emme täysin ymmärrä, tilanteissa, joissa meidän täytyy olla herkkiä.

Päiväkirjan merkintä viittaa yksittäiseen hetkeen, mutta kuvastaa yleisesti teosprosessin luonnetta ja vastuuta työtavoista, joita luonnonvaraisten eläinten läheisyyteen hakeutumiseen tehtävässä liittyi. Karen Baradin mukaan myötätuntoisesti eläminen ei vaadi täyttä ymmärrystä, vaan avoimuutta kohtaamiselle ja toisten läheisyydelle (Barad 2012, 219). Kuvatun asenteen rinnalla luonnontieteisiin ja yleiseen lajituntemukseen tukeutuminen oli kuitenkin tärkeää voidaksemme olla muunlajisten läheisyydessä kaikkien kannalta oikeudenmukaisesti ja turvallisesti. Työskentelymme edellytti erilaisten eleiden tunnistamista ja viestien huomioon ottamista: jos eläin esimerkiksi käyttöksellään ilmaisi, ettei halunnut meitä luokseen, poistuimme. Jaan eläinten oikeuksiin perustuvien teorioiden yleisen ja perinteisen kannan siitä, että soveliasta ja vastuullista luonnonvaraisten eläinten kohtelua on jättää ne elämään rauhassa (Donaldson & Kymlickan 2013, 158–159). Suhtaudun villien eläinten kunnioittamisen ajatuksiin vakavasti, koska taiteilijana ammatillinen osaamiseni ei käsitä luonnontieteellistä osaamista tai laajaa ymmärrystä eri lajien käyttäytymisestä ja tarpeista. Samalla nautin siitä, että ammattini voi perustua toisiin ja toisten näkemiselle, uusien kohtaamisen tapojen ja eläimen kertomisen etsimiselle, läsnäolon harjoituksille. Taiteen keinoin sen kysymiselle, miten toisen kohtaaminen tapahtuu ja miltä se tuntuu.

Elisa Aaltolan mukaan maailma on inhimillisesti merkityksellinen vain silloin, kun tunnistamme muut eläimet. Kosketus niihin tekee todellisuuden

täydeksi. Kuvatessaan ja kertoessaan eläimiä ihminen ottaa kantaa lajien välisiin erontekoihin, etäisyyksiin ja valtaan, mutta hakee samalla yhteyttä eläimiin ja pyrkii huomioimaan niiden näkökulman. (Aaltola 2021.) Tavoitelimme jälkimmäistä ja toteutimme tehtävää lajien välisistä kohtaamisista asettumalla rauhallisesti ympäristöön eläinten läheisyyteen. Seisoimme rannoilla, istuimme kannoilla, rämmimme hangessa ja makasimme puistoissa. Me ihailimme, hämmästelimme, odotimme ja seurasimme. Samalla meitä seurattiin ja tarkkailtiin. Olimme yhtä lailla katseen kohde.

Materiaaliin tallentui hetkiä, joissa muut eläimet tarkastelevat meitä tai tulevat luoksemme. Niiden aktiivisesti ihmiseen suuntaama katse välittyy yleisölle esimerkiksi kameraan suoraan tuijottavien tai sitä lähestyvien oravien kautta. Aaltola kirjoittaa taiteen olevan keino päästä lähemmäs eläimiä. Hankkeemme aikana tehtyjä teoksia käsitellessään hän muistuttaa, että ihmisen ja muiden eläinten yhteys vahvistuu tai heikentyy eläimiä kerrottaessa sen mukaan, suuntaavatko valitut kerronnantavat erontekoon vai yhteyden luomiseen. Pahimmillaan teoksissa eläimet asetetaan yksipuolisesti ihmisen katseen kohteeksi kerronnan sivuuttaessa eläimen toimijuuden täysin. (Aaltola 2021.) Elokuvaa käsittelevässä eläintutkimuksessa kuvataan eläimiä objekteina esittävää, valtaa ja erontekoja etsivää ”ihmiskatsetta”⁴, jonka välineenä on kamera. Vaikka taide sekä kuvaa että muovaa ihmisten ajattelua ja arvoja, voi olla epärealistista uskoa visuaalisen kulttuurin todella voivan muuttaa eläinkäsityksiä tai ihmiskeskeistä katsomisen tapaa. Silti on tärkeää, että kohtelemme eläimiä paremmin luodessamme niistä kulttuurisia representaatioita. (Malamud 2012, 70–93.) Toivon teoksen välittävän arvostavaa eläinkuvaa ja onnistuvan yrityksessään purkaa yksisuuntaista ihmiskatsetta kohtauksissa esiintyvien, ihmistä katsovien eläinten avulla. Heitä kohdatessamme olemme pyrkineet kääntämään katsemme myös omaan eläimyytemme (Derrida 2019, 16–19).

Käytämme Tuija Kokkosen luomaa menetelmää, jossa heikkoa toimijuutta ja toimintaa käytetään keinona mahdollistaa ei-inhimillinen toimijuus esityksissä. Heikko toiminta tarkoittaa sellaisten asenteiden ja keinojen käyttämistä, joilla huomio suunnataan esityksissä ihmisen kanssakäymiseen ja olemiseen

4 Ihmiskatse on johdettu Laura Mulvey'n (1999) miehisen katseen käsitteestä.



Kuva 2. Lajivälisiä kohtaamisia, ruutukaappaus.

ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Näin heille annetaan tilaa ja mahdollisuus dialogiin. Toisin sanoen heikentämällä itseään ihminen valitsee huomion kohdistuvan teoksessa itsensä sijaan ei-inhimilliseen toimijaan. Heikko toiminta on avonaisuutensa takia potentiaalisuudelle herkkä asenne. Siihen sisältyy pyrkimys tapahtumien mahdollistamiseen ja niiden havaitsemiseen. (Kokkonen 2017, 86–97.) Muunlajisten rooli voi edellä esitetyn tavan mukaan saada taiteessa enemmän tilaa ja vahvistua, kun eläimille annetaan mahdollisuus määrittää osallisuutensa teoksissa omasta näkökulmastaan käsin.

Lajien väliset suhteet tarjoavat ihmisille mahdollisuuden käsittää rinnakkaiselo muut eläimet paremmin huomioon ottavalla tavalla. Ennalta määrytyvien odotusten sijaan ihmisten tulisi asettua eläinten kanssa avoimeen dialogiin ja katsoa miten ne vastaavat meille. Voimme reagoida eläinten vastauksiin jatkamalla dialogia ja sallia muunlajisten ilmaista itseään täydemmin omista uniikkeista näkökulmistaan käsin. (Meijer 2019, 8, 82.) Tehtävässä tartuimme mahdollisuuteen asettamalla kohtaamisten säännöksi, että niiden tuli aina toteutua muunlajisen eläimen ehdoilla, pakottamatta. Annoimme eläinten vaikuttaa meitä enemmän lajien välisen vuorovaikutuksen tapoihin ja mahdollistaa niiden osallistumisen teoksen rakentamiseen rinnallamme vahvoina toimijoina. Olimme ja odotimme. Halutessaan toiset eläimet tekivät aktiivisen meihin päin suuntautuvan ja kohtaamista ehdottavan eleen. Emme kuitenkaan olettaneet näin tapahtuvan, vaan suhtauduimme vuorovaikutukseen potentiaalisena tilanteena. Eläimet ehdottivat kohtaamisia toisinaan yllättäen ja omatoimisesti, silloin niiden aktiivinen toimijuus ja teokseen osallistuminen oli erityisen vahvaa.

Kuvataiteilija Terike Haapoja muistuttaa, että taide on teosten tekemisen lisäksi taiteessa olemista ja paikka, jossa olla haavoittuvainen ja maailman kosketettavana. Yksilöllisen luovan ajattelun rinnalla taiteellinen oleminen on siten luonteeltaan yhdessä maailman kanssa ajattelemista, emotionaalista tekemistä ja hapuilua kohti mahdollisia tulevaisuuksia. (Haapoja 2020, 15–17.) Taidehistorioitsija Marsha Mesikimmonkin pitää taidetta paikkana tai tilanteena, joka muotoutuu toimijoiden välisissä kokemuksissa. Koska taiteesta kumpuava affektien ja kuvittelun voima avaa prosesseja ja auttaa suuntautumaan tulevaan, sen avulla voidaan vastata maailman rakentamiseen liittyviin kysymyksiin. (Mesikimmon 2017, 25–33.) Teoksella osallistumme tulevan maailman rakentamiseen kertomalla muunlajisten ja ihmisten välisiä suhteita ilman spesismiä. Siihen kuuluvaa työprosessia voidaan pitää kanssajatteluna eläinten kanssa.

Rosi Braidotti kuvaa erilaisten toimijoiden välistä ajattelua ja affektiivista vaikutusta vähittäisten ja hetkellisten tulemisten avulla, jotka sysäävät subjektin pois positiostaan (Braidotti 2006, 167). Teoksesamme position muuttuminen on eläinten yksilöyden korostumista ja rinnastumista omaan toimijuuteemme. Lajista riippumatta me kaikki esiinnyimme ja loimme teosta samalla kun olimme teoksen materiaalia. Elävien muunlajisten asettaminen teoksiin tuo mukanaan vastuun eläinten kohtelusta. Ylipäätään ihmisen on syytä muistaa, että eläinten intressit ovat muualla kuin taideteoksessa ja sen valmistamisessa. Muunlajisten kanssa työskentely on myös esteettinen valinta, koska se suuntaa teosta eläinten mielen ja tekojen mukaiseksi. Ihminen ei voi kontrolloida ja suunnitella tapahtumien kulkua samaan tapaan kuin tehdessään taiteellista yhteistyötä oman lajinsa edustajien kanssa. Työskentelymme tapahtui siksi hetkissä, joiden monilajisissa tilanteissa oleminen muodosti osallistujien keskinäisten vaikutusten varaan teoksen alati muuttuvan kudelman, jota emme voineet ennakoita tai hallita. Kohtaamisemme olivat

luonteeltaan lyhytaikaisia ja paikallisia, eri lajeihin kuuluvien yksilöiden välisiä kanssakäymisen tilanteita.

Kaupungit ovat usein muualta tulleiden paikkoja, Helsinki on sellainen myös. Olemme junan tuomia, meren yli lentäneitä, jostakin tulleita ja toisillemme vieraita, silti kaikki täällä ainakin tällä hetkellä oleilevia. Helsinki on sekä meidän ihmisten että muunlajisten eläinten koti. He elävät rinnallamme ihmisten rakentaman ja ei-inhimillisen luonnon rajapinnoilla. He ovat liminaalieläimiä. (*Lajienvälisiä kohtaamisia.*)

Eläimet huomioivassa poliittisessa teoriassa käsite ”liminaalieläin” viittaa muunlajisiin, jotka eivät ole täysin viljejä luonnonvaraisia mutta eivät myöskään domestikoituneita eläimiä. Liminaalieläimet ovat asettuneet elämään ihmisten läheisyyteen näiden rakentamiin ympäristöihin. Sue Donaldson ja Will Kymlicka esittävät *Zoopolis*-teoksessaan, että liminaalieläinten intressit huomioitaisiin asettamalla ne osaksi kaupunkilaisten joukkoa. Heidän mukaansa liminaalieläimet eivät kuitenkaan ole ihmisten lailla kaupunkilaisia, vaan heidän rinnallaan kaupungeissa eläviä vakituisia asukkaita. Suhdetta ihmisiin kuvataan käsitteellä *denizenship* eli asukassuhde. (Donaldson & Kymlicka 2013, 210–219.) Mesikimmon kuvaa käsitteen pakenevan perinteisiä dualistisia kategorioita ja asukassuhteen kattavan joukon niin inhimillisiä kuin ei-inhimillisiäkin maailman rakentamiseen osallistuvia toimijoita (Mesikimmon 2017, 33). Kaupunkiympäristössä kohtaamamme eläimet eivät välittäneet ohikulkevista ihmisistä tai liikenteestä. Ne olivat tottuneet kaupunkiin ja ihmisen läsnäoloon toisin kuin villimmissä luonnontiloissa elävät lajitoverinsa. Liminaalieläinten sopeutuneisuus ihmisiin mahdollisti osin keräämämme materiaalin. Taltioimme esimerkiksi kanadanhanhia, jotka omasta halustaan ja pelotta lähestyivät kameraa pitelevää ihmistä.

Monet kuvaamistamme eläimistä lukeutuvat vieras- tai tulokaslajeihin. Niiden korkea määrä on tyypillistä kaupunkiluonnolle (Saarikivi 2020, 167). Vieras- ja tulokaslajeja koskeva tutkimus ja keskustelu käsittelee yleensä eläinten yksilöyden sijaan uuden lajin vaikutusta jo olemassa olevaan ekosysteemiin. Taiteilijoina otimme vapauden kuvata kohtaamiamme yksilöitä riippumatta siitä, mitä lajia tai luokittelutapaa he edustivat. Emme ota kantaa siihen, mitkä lajit ovat alkuperäisiä ja kuuluvatko ne sen hetkiseen elinympäristöönsä, aiheuttavatko ne ekosysteemille haittaa, tai mitä tilanteelle ylipäätään pitäisi tehdä. Lähtökohtanamme on jokaisen yksilön tuntoisuuden, tietoisuuden ja elämän kunnioittaminen. Osallistumisemme keskusteluun vieras- ja tulokaslajeista pitäytyy teoksen näkökulmassa, jonka mukaan kaikkea eläimille aiheutuvaa kärsimystä tulee välttää.

Eläinten luoma representaatio ja esiintyminen

Eläimen aktiivisen toimijuuden korostamisessa on havaittava eläimen tapa osallistua oman näkökulmansa kertomiseen ihmisen rinnalla. Kohtaamisissa saamamme vastaukset, muunlajisten näkökulmat, rakensivat teoksen representaation pitkälti eläinten esiintyjyyden varaan. Korostimme tätä esimerkiksi leikkaamalla otoksen tomerasti ja äänekkäästi tilanteen haltuun ottavan sorsan toiminnan mukaan ihmisen jäädessä taustalle. Päätimme antaa eläinten toimijuudelle sijaa silloinkin, kun se vaati meitä venyttämään esteettisiä käsityksiämme ja jopa tylsistymään ottojen äärellä. Valinta korostaa

ei-inhimillisen luonnon rytmiin asettumista ja kuvastaa hyvin työskentelytavan vaatimaa aikaa. Teos alkaa pitkällä otoksella Töölönlahdelta, odotimme hanhien laskeutumista kuvaan. Viimeisessä kohtauksessa taas kuvan poikki kulkeva kotilo on todella hidas, otos tuntuu kestävän ikuisuuden. Toisinaan tyydyimme kuvaustilanteissa katsomaan kaukaa ja hyväksymään, ettei kohtaaminen tuottanut vuorovaikutusta. Tallentunut hetki kertoi sen sijaan enemmän ympäristöstä ja etäisyydestä meidän ja muiden eläinten välillä.

Teoksessa monin astein tapahtuva ei-inhimillisten toimijoiden ja luonnon kohtaaminen haastaa meidät ajattelemaan representaation ja kerronnan muodot uusiksi ihmisen näkökulmasta poikkeavalla tavalla (Kohn 2018, 211). Taiteessa ihmisen representaatiokäytännöt, estetiikka ja visuaalisen kerronnan tavat ovat vakiintuneita. Niiden luova käyttö kuuluu taiteilijan ammattitaitoon ja hallitseminen nostaa teoksen taiteellista arvoa. Eläinten toiminta ilmentyi kuvausprosessimme aikana usein aivan toisin, siksi materiaalin kokoaminen muunlajisten mukaan oli tietoinen valinta pyrkiä irrottautumaan meidän taiteellisten intentioidemme ja tottumustemme vaateista. Koska kieltä pidetään yleisesti ihmisten erityisenä kykynä, eläinten kerronta vaatii villimpää ja inklusiivisempaa ymmärrystä mielestä ja kielestä, sellaista, joka on luontaisesti ekologista, ruumiillista ja vuorovaikutuksellista (Russel 2016, 149). Roolimme teoksessa painottui zoopoetiikassa esiintyvään keinoon palauttaa kieleen eläinten tukahdutettuja viestejä tarkan toisin kuuntelemisen avulla (Driscoll & Hoffman 2018, 2–3). Merkitys ilmiönä ei ole yksin ihmisille erityinen asia. Sen hyväksyminen ja muiden toimijoiden osallisuuden havaitseminen ja kuuntelu on tärkeää, kun kieltä määritellään uudelleen muunlajiset sen piiriin mukaan lukien (Meijer 2019).⁵

8. helmikuuta. Seisomme lumessa eläinten jättämien jälkien lomassa ja odotamme, mutta emme tapaa ketään. Kaikenlainen sosiaalinen elämä on talvella hiljaista.

23. helmikuuta. Kuollut hiiri makaa selällään hangessa. Lumikko on piiloutunut, kun olemme lähestyneet polkua pitkin. Saalis on sille tärkeä, pieni eläin ottaa riskin, ilmestyy viereemme ja raahaa hiiren vikkellä pois.

Seisomme metsässä eläimiä kohtaamatta. Havaitsemme jälkiä jättäneiden peurojen aiemmin olleen läsnä. Eläinten maahan painautuva jälkien kieli on ihmisille vieras. Tulkitsemme ne silti merkeiksi, joiden avulla huomioimme vähintään eläinten poissaolon. (Picard 2018, 30–36.) Silloinkin kun myönnetään eläinten taito kommunikoida ja käyttää merkkejä, tavataan kieltä niiden oikeus ja kyky vastata meille. Eläintä koskevan tiedon positioksi voi kuitenkin valikoitua yhtä lailla sen tunnustaminen, että eläin voi vastata, katsoa ja puhutella meitä. (Derrida 2019, 53–54, 30–32.) Vaikka muunlajisten eläinten vastaukset ja esittäminen taiteessa väistämättä kääntyy pitkälti ihmisen tulkintaan tilanteista, teoksessa lajien väliset kohtaamiset ja merkitykset laskostuvat toisiinsa. Valitsemamme keinot kertoa eläintä vaikuttavat eläinkäsityksemme, kykyymme asettua toisen asemaan, tapaamme arvottaa muita ja nähdä kaikkien elävien olentojen arvokkuus ihmisyyden rinnalla. Siksi ei ole yhdentekevää, miten kielellistämme tai muuten kerromme teoksessa kohtaamisia.

11. syyskuuta. Pi pi tpi / Thi pi pi tpi pi pi / Pi i phi pi tphi pi / Pi pi. Poikasten hennot äänet ovat ihaninta mitä on, kauneinta pitkään aikaan.

5 Merkityksellisten ilmiöiden kuuluminen muillekin lajeille kuin ihmisille on eläintutkimuksessa yleisesti käytetty lähtökohta. Emme voi täysin tietää, miten merkitykset rakentuvat muunlajisille. Toisaalta emme voi täysin tavoittaa edes toisten oman lajimme edustajien mieltä ja tapaa merkityksellistä maailmaa. Jakob von Uexküllin (2010 [1934], 44–52) mukaan jopa punkilla voidaan ajatella olevan tietoinen, omastamme poikkeava, mutta hämähäkieläimelle itselleen merkittävä maailmansa, *umwelt*.

Eläinten äänet ovat tallentuneet muistiinpanoihini yrityksinäni sommitella kuulemiani ääniä luonnontieteilijöiden tapaan aikana, kun he eivät vielä kantaneet mukanaan äänilaitteita, vaan kirjasivat kuulemansa muistivihkoihin. Merkintäni kuvaavat lajien sijaan enemmän omaa kokemustani, sävyjä, joita tallennan toisen yksilön kohtaamisesta. Toisaalta lintujen ääniä ihmiskielellä ylös kirjannut runoilija Eero Lyyvuokin pahoitteli, että hänen oli lausumisen vuoksi täytynyt tehdä väkivaltaa lintujen kielelle katkomalla esimerkiksi jatkuva liverrys joko väliviivoilla tai paloittelemalla se. Saadaksean lintujen laulun siedettävään tekstimuotoon hän joutui poikkeamaan eläinten rytmistä ja melodioista. (Lyyvuo 1946, 89.) Runot voidaan tulkita yhdistelmäteoksiksi, joissa inhimilliset ja lintumaiset muodot sulautuvat toisiinsa. (Lummaa 2016, 171.) Muokkasimme äänimaisemaa Lyyvuon lailla antamalla tilaa lintujen äänille, mutta toisinaan vaimennamme ne ihmisäänen kerronnan taa tai katkaisemme liverryksen leikkaamalla otoksesta toiseen. Teoksen säveltäjä Joonatan Aaltonen kuljettaa luomaansa äänimaisemaa kohtaamisesta toiseen monilajisten toimijoiden ääniä tukien ja osaltaan kerrontaan ihmisenä vaikuttaen.

Taiteilijoina saamme erityisen luvan tulkita maailmaa halumme mukaan: paloitella ja muokata materiaalin tarkan realismin sijaan epätasemmalla, esteettisesti valitsemaamme suuntaan. Taiteen ei tarvitse olla hyödyllistä, vaikka taiteellinen tutkiminen avaisi luomisen prosesseja ja tuottaisi teosten lisäksi käsitystä taiteellisen toiminnan luonteesta ja etenemisestä. Sen parissa voidaan operoida myös luulon, uskon tai erehdyksen kaltaisten asioiden parissa, jotka eivät kelpaa tiedoksi perinteisessä mielessä. (Siukonen 2001, 147–148.) Koska taide saa keskittyä tarinoiden, tunnelmien ja estetiikkaan, teoksemme on vapaa eläimen ja eläimyyden ymmärtämisessä perinteisesti korostuvan luonnontieteen ensisijaisuudesta.

Eläintutkimukseen pohjautuvan kerronnan rinnalla teos sisältää tunteisiin vetoavaa materiaalia esimerkiksi eläinten poikasista. Esittämällä yleisesti vihattujen tai ristiriitaisia tunteita herättävien eläinlajien yksilöitä ihastuttavina ja koskettavina, pyrimme ohjaamaan katsojan affektien laatua eläinten kannalta myönteisiksi. Toivomme kerronnan herättävän katsojassa myötätuntoisen halun tarkastella ympäristöä muunlajisten näkökulmasta. Se voi suunnata häntä tulevissa kohtaamisissa eläimiä kunnioittavan yhteyden luomiseen eronteon sijaan (Aaltola 2021). Jill Bennet kirjoittaa ymmärrykseen ja myötätuntoon perustuvasta empaattisesta katseesta, mikä sysää liikkeelle kriittistä ajattelua. Hänelle taiteessa keskeistä on sen affekteja tuottava voima ja teoksen luonne paikkana, jossa teoksen ja katsojan välinen kokemuksellinen kytkeytyminen tapahtuu. (Bennet 2005, 4–28.) Teokseemme suunnattu empaattinen katse voi johdattaa tarkastelemaan kriittisesti nykyistä suhdettamme muunlajisiin ja luomaan uutta ajattelua siitä, miten rinnakkainelot tulisi kaupunkiympäristöissä toteutua eri osapuolia paremmin huomioon ottaen.

Erityiset tutut yksilöt ja tuntemattomat lajinsa edustajat

Vietimme kyhmyjoutsenten luona aikaa enemmän kuin muualla, minkä vuoksi meille kertyi paljon videomateriaalia niiden päivittäisistä tilanteista. Ne eivät aina esiinny yleisen joutsenkuvaston tapaan ylväinä, vaan jopa kömpelösti vaappuvina kulkijoina. Pohdimme miten joutsenet asettuvat teokseen tasaveroisesti muiden eläinten kanssa. Toisaalta on luonnollista, että osa kuvaamistamme eläimistä nousi toisia merkityksellisemmiksi ja tutummiksi. Muihin kohtaamisiin verrattuna tehtävämme Aino-joutsenen ja poikasten

kanssa oli jo alkujaan hieman erilainen. Syympä olla lintujen luona oli tarjota suojaa poikasille, kunnes ne oppivat lentämään ja pystyivät siirtymään rauhallisempaan paikkaan reviiri-kiistojen täyttämältä Töölönlahdelta.

Helsingin Sanomien lukijoilleen järjestämässä äänestyksessä Ainoksi nimetty joutsen jäi poikueensa kanssa yksin, kun sen haavoittunut puoliso Alvar jouduttiin viemään Korkeasaaren villieläinsairaalaan. Huonokuntoisen joutsenen lähes kaksikymmentä vuotta Töölönlahdella kestänyt elämä päättyi lopetukseen. Lahden pohjoispuolella elävä toinen joutsenpariskunta osoittautui pian vaaralliseksi poikasille. Reviiritietoinen vieras koiras pyrki hukuttamaan ne. Joukko ihmisiä päätti auttaa emoa ja poikuetta pitämällä vahtivuoroja soutaen, sillä hyökkäävä koiras arasteli ja vältteli Ainolle tuttua venettä. Reviirikiistat olivat kiivaimmillaan öisin. Aamulla väsynyt joutsen tapasi uida poikaset vanavedessään turvapaikkaa merkitsevän veneen luo nukkumaan.

Eläinten väliset reviirikiistat, onnettomuudet ja kuolema kuuluvat osaksi ekosysteemiä. Myös joutsenkoiraan hyökkäykset Ainoa ja poikasia kohtaan olivat luonnollisia. Alvarin kuoleman jälkeen suojattomaksi jääneen joutsenperheen hukkuminen olisi kuitenkin ollut julma kohtalo. Soutajat tiesivät puuttuvansa luonnon kiertokulkuun, mutta toisaalta ihminen oli jo puuttunut joutsenten elämään lopettamalla Alvarin. Heistä tuntui vastuulliselta auttaa Ainoa poikasineen selviämään. (Ikola 2020.) Jaan venepartion järjestäjien kannan siitä, että Ainon ja poikasten ahdingon sivuuttaminen olisi ollut moraalisesti kyseenalaisempaa kuin olosuhteisiin puuttuminen ihmisen aiemasta joutsenten elämään liittyvästä toiminnasta vastuun ottaen. Joutsenten välisiin tilanteisiin osallistuminen teoksessa synnyttää kuitenkin monenlaisia kysymyksiä. Se esittää meidät luonnon kiertokulkuun vaikuttavina ihmisinä, jotka toimivat vaihtelevissa tilanteissa onnistuen välillä paremmin, välillä heikommin. Emme myöskään noudata alkuperäistä tehtäväämme, vaan toimintamme on aktiivisempaa. Luonnonvaraisten eläinten kärsimyksiä ei voida kaikissa tapauksissa vähentää ekosysteemiin liiallisesti puuttumatta, silti yksilöiden hätää ei aina tarvitse ohittaa. Filosofi ja aktivisti Oscar Hortan (2017, 261–279) mukaan emme voi ajatella, että mikä tahansa määrä eläinten



Kuva 3. Lajienvälisiä kohtaamisia, ruutukaappaus.

kokemaa kärsimystä voitaisiin sivuuttaa vetoamalla esimerkiksi ekosysteemien arvoon.

15.tammikuuta. Ilahdumme nähdessämme sulassa kuusi nuorta joutsenta aikuisten valkoisten lintujen joukossa. Siinä he ovat, kaikki tallessa, sovussa muiden lintujen kanssa hämmästyttävän pienellä lampareella. Haluaisimme tunnistaa Ainon, kohdata hänet yksilönä. Aino kuitenkin piiloutuu kaltaistensa joukkoon.

Soutupartion apu tuki joutsenia selviämään hengissä. Sillä oli paljon merkitystä yksilöiden kannalta, mutta vähäinen vaikutus joutsenten yleiseen määrään tai elämään Töölönlahdella. Joutsenet eivät myöskään domestikoituneet, vaan säilyttivät heitä luonnossa suojaavan vierauden ihmisiä kohtaan. Seurasimme kesällä operaatiota sivusta. Liityimme joukkoon myöhemmin tilanteen pitkittyessä. Otimme osaa soutuvuoroihin, tutustuimme joutseniin ja keräsimme samalla materiaalia teokseemme. Onnekaasti saimme tarinaamme mukaan poikasten lähtöhetken, minkä suoran videokuvan sijaan kuitenkin kerromme päiväkirjamerkinnän kautta.

Videoteoksessa esiintyy muitakin kaupunkiympäristössä tavallisesti näkyviä lintuja. Materiaalissa on erityisen paljon hanhia ja sorsia. He lipuvat määrätietoisesti kuvan poikki kuin dramaturgiaa rikkovat, yleisöä hauskuuttavat ohikulkijat. Myöhemmin sorsat saavat enemmän huomiota ja tulevat kohdatuksi yksilöistä koostuvana joukkona. Emme kuitenkaan erota useimpia muita eläimiä Ainon ja sen poikasten tapaan persoonina, jotka identifioisimme edellisen kerran perusteella samoiksi yksilöiksi. Jacques Derrida kuvaa eläin-sanaa eläimiin kohdistuvana väkivallantekona, koska sana tyypistää valtavan määrän eri lajisia yksilöitä yhdeksi laajaksi yksiköksi (Derrida 2019, 74). Olemme tottuneet ajattelemaan ja tunnistamaan muunlaiset yksilöiden sijaan luonnontieteellisen katsomistavan mukaan lajeina, eläiminä. Lajit eivät muodosta enää yhtä yleistä joukkoa, silti siitä on vielä matkaa eläinten käsittämiseen yksilöinä.

Ihmiskuvia ja muita eläinkuvia

Muunlajisten lisäksi videolla esiinnyimme me, kaksi kohtaamisissa osallisina olevaa ihmistä kuvaamassa ja kertomassa tilanteita, kuulumassa erilaisista henkilöistä koostuvaan elollisten joukkoon. Asetamme itsemme muunlajisten rinnalle, koska haluamme posthumanistisen asenteen mukaan kyseenalaistaa perinteisen ihmisen ja muiden eläinten välisiin vastakohtaisuuksiin perustuvan jaottelun. Yhtä tärkeää meille on tehdä lajien väliset kohtaamiset näkyväksi. Kohtaamisemme näyttäytyvät toisinaan ulospäin vähäisiltä, mutta koemme, että hienovaraisesti jaetuissa hetkissäkin tapahtui paljon. Prosessin aikana opimme havaitsemaan tarkemmin eläimiä ja heidän meille kertomaa, kehitimme hiukan ihmislajille vierasta kielitaitoa. Vaikka taitomme on puutteellista, voimme nähdä muunlajisilla eläimillä olevan omat lajisidonnaiset kielen ja kommunikaation järjestelmänsä. Eri lajien edustajien muodostaessa yhteyksiä alkaa syntyä lajien välisiä kulttuurisia normeja. Samalla kehittyvät yhdessä jaetut tavat luoda merkityksiä. (Meijer 2019, 29.) Ymmärtävä yhteyden luominen muunlajisiin eläimiin liittyy keskeisesti valmiuteen muuttaa käsitystä ihmisyydestä, haluan oppia uutta meistä ja muista eläimistä.

Salla Tuomivaara muistuttaa, ettei eläinkuvaa voi muuttaa muuttamatta samalla ihmiskuvaa. Ihmis- ja eläinkäsityksemme ovat pitkään määrittäneet

ihmisen muista eläimistä erottavien tekijöiden varaan. Ihmisen ja eläimen eri kategorioihin sijoittuminen on vahingollista. Kahtiajaosta seuraa käsitys, jossa eläimellisyys ja eläimyys edustavat pääasiallisesti ihmisyyden kielteisiä puolia siinä missä inhimillisyys ymmärretään positiivisten asioiden kautta. Näin eläimet ja eläimellisyys ymmärretään vaistojen ja viettien varassa toimimiseksi: kontrolloimattomuudeksi, väkivallaksi ja erilaisiksi ruumiin toiminnoiksi samalla kun inhimillisiin ominaisuuksiin sisällytetään järki ja rationaalisuus. Jos ihmisiä ei ymmärretä samaan jatkumoon kuuluviksi muiden eläinten kanssa, ominaisuutemme ja olemuksemme asettuvat vastakkaisiksi ja synnyttävät Derridan kuvaamaa väkivaltaa eläimiä kohtaan. (Tuomivaara 2015, 60–63.)

Vaikka identifioisimme eläimet niitä kohdatessamme lajin mukaan, *he* saapuvat luoksemme yksilöinä, korvaamattomina elävinä olentoina, jotka yhtä lailla näkevät meidät (Derrida 2019, 25). Toinen eläin on meille usein vieras, siksi Tuomivaara esittää eläinten kohtaamisen ratkaisuksi varovaisuusperiaatetta. Sen mukaan ainoa oikea keino lähestyä toista elävää olentoa on avoimin mielin kysyen kuka ja mikä toinen olento on. ”Minä elän ja tunnen. En voi tarkalleen tietää, miten juuri sinä tunnet. Mutta jos tunnet, en halua satuttaa sinua. Vaikka en voisi täydellisellä varmuudella tietää, että tunnet, en halua satuttaa sinua.” (Tuomivaara 2015, 72–73.) Tuomivaaran tapa lähestyä muita eläimiä kuvaa hyvin eläinten kohtaamisiin asennoitumistamme videoteoksen tehtävässä.

Miten pitää huolta ja ihailla, antaa tilaa eläimelle itselleen riippumattomina meistä, mutta samalla säilyttää vuorovaikutuksessa eläimiä turvaava etäisyys, ihmisen pahoilta teoilta suojaava villiys? (*Lajienvälisiä kohtaamisia*).

13. elokuuta. Aurinko saa rannalla lepäävien kanadanhanhien selät hehkumaan ruskean sävyissä. Eläimet eivät välitä minusta, eivätkä ohikulkijoista, elleivät he rapistele pusseja ja ripotele ruokaa hietikolta poimittavaksi. Utelias hanhi hirttautuu luokseni, tapittaa tummilla silmillään ja nokkaisee tennarin pohjaani. Kenties se tiedustelee, olenko yksi noista ihmisistä, joilla on repussa pussillinen ruokaa. Säpsähdän hanhen voimaa ja lähestymistä, lintu on iso ja voimakas. Se jää metrin päähän seisomaan ja tuijottamaan minua.

Toisinaan eläimet vaikuttavat lähestyvän meitä tarkistaakseen, olemmeko ruokkijoita. Meillä ei kuitenkaan koskaan ollut mukana eläinten himoitsemia makupaloja. Päätimme yhdeksi työskentelymme lähtökohdaksi sen, että emme houkuttele eläimiä ravinnon avulla luoksemme. Ruokinta on yksi tavoista, joiden avulla ihmiset pystyvät muuttamaan heitä luontaisesti välttelevien liminaalieläinten käytöstä ja häivyttämään eri lajien välistä rajaa, mikä useimmiten estää suoran kontaktin saamisen eläimiin. Tämä toteutuu kuitenkin luonnonvaraista eläintä kahlitsevilla tavoilla, mikä käytännössä voi esimerkiksi erottaa yksilön lajitovereistaan. (Donaldson & Kymlickan 2013, 214).

Seurasimme sivusta kaupunkiympäristössä tapahtuvaa eläinten ruokintaa. Se toi esiin ihmisen muihin lajeihin kohdistaman empatian ja hoivan, millä on eläinten kannalta merkitystä erityisesti talvella, kun ruokaa on vaikeampi löytää. Ruokinta ei kuitenkaan ole vain hyvää tuottava asia, sillä se rohkaisee eläimiä, joiden luottamusta kaikki eivät kunnioita. Näimme toisinaan eläimiin kohdistuvia väkivaltaisia eleitä ja tekoja, kuten häytyttämistä tai esimerkiksi polkupyörällä päin ajoa. Ihmiset saattoivat kuvata eläimiä vastenmielisiksi ja kertoa meille, etteivät pitäneet niistä. Yhteen otokseen tallentui varsinaisena kuvauskohteena olleiden eläinten taustalle tilanne, jossa ihminen yllättäen potkaisee kiviä kohti hanhea. Tunnistamattomana pysyvä henkilö edustaa

teoksessa ihmislajin aggressiivista käyttäytymistä ja yleistä negatiivista eläimiin asennoitumista.

Kohtaamisten anti

15. Syyskuuta. Hän hiipii puun takaa viereeni, tuijotan häntä häkeltyneenä ja hän minua ystävällisesti. Käännyin varovasti nähdäkseni hänet paremmin, varovaisesti, sillä istuminen rinnakkain supikoiran kanssa on harvinaislaatuinen hetki, enkä halua säikyttää hämmästyttävän pelotonta eläintä pois. Supikoira asettuu istumaan, rapsuttaa korvantaustaansa, hymyilevä pieni koira, jolla on tuuhea ja kiiltävä turkki. Sellainen, jonka moni ihminenkin haluaa ylleen, vaikka se on hänen omansa, yksityisasia ja ihmisille kuulumaton supikoiran etuoikeus. Suloinen olento. Katsoo minua. Makaa vieressäni, haukottelee. Pistää päänsä reppuuni. Sinua on ruokittu, Matilda sanoo. Supikoira kääntää tummat silmänsä minuun ja siinä istuessaan se muistuttaa kotonani asuvaa koira, molemmat tummasilmäisiä, melkein samankokoisia, pehmyt turkkisia.

Ihastelemme työn lomassa eläimiä, mutta teoksesta poistamme päiväkirjamerkintöjen ylistävän sävyn välttääksemme yksilöitä objektiivisesti arvottaen kuvaavan kerronnan. Myös leikatessamme kuvamateriaalia valikoimme eläimiä kauniisti, mutta passiivisesti esittävien otosten sijaan niitä, joissa eläimet toiminnallaan ottavat tilan haltuun. Yritämme suhtautua kriittisesti tapoihimme sanallistaa eläinten elämää ja olemista samalla pohtien oikeutustamme kuvitella toisen puolesta. Empatia on reitti, jota pitkin voimme kurotella muunlajisten eläinten luo. Kokemuksellinen toiseus rakentuu myötätunnon avulla ja mahdollistaa muiden kertomisen. Toisten asettaminen narratiivin muotoon vaatii vastuuta, halua toimia muiden hyväksi ja tietää heistä enemmän, mutta myös rehellisyyttä ja valmiutta muuttaa käsityksiään. (Aaltola 2018, 42–43.) Eläinlähtöinen tai lajien välinen kerronta ei ole helppo tehtävä. Monista taidoista ja kielellisistä kyvyistään huolimatta ihminen on melko kielitaidoton verrattuna vaikkapa koiraan, joka yleensä lukee ihmistä paljon paremmin kuin ihminen häntä. Ihmisen rajoittuneisuutta kuvaa, että vasta



Kuva 4. Lajivälisiä kohtaamisia, ruutukaappaus.

viime vuosina olemme oppineet edes hiukan ymmärtämään muilla lajeilla olevan omaan kieleemme rinnastettavia viestintäjärjestelmiä. (Meijer 2019.)

Tuomivaara muistuttaa, että vaikka näkökulmamme maailmaan on väistämättä ihmislähtöinen, ei ihmiskeskeinen maailmankuva ole universaali ja ajallisesti muuttumaton. *Voiko eläintä kertoa?* -hankkeen alussa hän kokosi ja esitti keskeisiä työhömmä liittyviä kysymyksiä siitä, miltä eläimet näyttävät, jos kieltäydymme ajattelemasta niitä vain eläiminä tai toisaalta miltä oma eläimyytemme tuntuu, jos emme ajattele eläintä alempana olemisen muotona kuin ihmisyyttä. (Tuomivaara 2021.) Teoksessamme käsitykset ihmisistä ja eläimistä vaikuttavat kohtaamisten taustalla, mutta niitä merkityksellisemmäksi nousee elävien välinen keskinäinen kunnioitus ja kohtaamisen tavat, jotka eivät häiritse toisen elämää. Nämä erityiset ehdot kohdistuvat meihin. Muualla ei-inhimillisessä luonnossa on käynnissä eläinyksilöiden ja lajien jatkuva kanssakäyminen ja kamppailu omasta elintilasta. Se on vapaa ihmiselle asetettavista vastuullisuuden vaateista suhteessa muihin eläimiin.

Teoksessa olennaisinta ovat monilajiset äänet, rinnakkain elävien lajien kukoistamisen kuvaaminen. Linnut ja muut eläimet osallistuivat teoksen tekemiseen läsnäolollaan ja tarjoamalla meille jotakin, mitä voimme jäljitellä. Eläinten kieli ja läsnäolo ovat jäljittämisen ja tallentamisen kohteena siinä missä kieli ja teos ovat välineitä jäljittämiseen, medioita kohtaamisten ikuistamiseen. Toimintana se on hyvin inhimillistä, olemme utelias eläinlaji. Meillä on halu oppia uutta ja ymmärtää yhä paremmin itseämme ja ympäröivää maailmaa. Jaan Tuija Kokkosen taiteellisessa tutkimuksessaan tekemät havainnot, että muiden lajien ja ”luonnon” prosessien kanssa työskenteleminen suuntaa huomiota myös ihmisen suhteissa olevaan tietämättömyyteen ja potentiaalisuuden tilaan. Havainnot herättävät kysymyksiä siitä, miten liitymme ympäristöihin, joissa elämme, ja toisiin, joiden kanssa elämme – laajemmin sen, miten kuulumme tähän maailmaan? (Kokkonen 2017, 163.)

Aaltonen kuvaa tanssijantyönsä kautta omaan eläimyyteensä yhteydessä olemisen ja ruumiillisuudelle huomion antamisen olevan eheyttävä ja elinvoimaa lisäävä voimavara, jonka kokeminen yhdistää kaikkia elollisia olentoja ja tuottaa onnellisuutta (Aaltonen 2020, 71). Samanlainen aistit auki olemisen, oman eläimyyden kohtaaminen ja ruumiillisen läsnäolon varassa syntyvä yhteys muunlajisiin oli keskeistä yhteisessä videoteoksessamme. Sen tekeminen tuotti iloa, lisäsi elinvoimaa ja yhteyden tunnetta meitä ympäröivään ei-inhimilliseen luontoon. On tärkeää huomioida, kenen kanssa me täällä olemme ja keskustelemme – ja miten sen teemme. Mika Hannulan kirja *Läsnäolo – taide arjessa* ei käsittele muunlajisten kohtaamista, mutta siinä kuvataan elämän olevan todellista ja merkityksellistä määrittämättömien kohtaamisten kautta. Niiden avulla pyritään toisen ihmisen luo samaan tapaan kuin me tehtävässämme muunlajisten. Ihmisen haaste on antautua kohtaamisissa toiseutta kunnioittavaan läsnäoloon ja vuorovaikutukseen, tasapainoilemaan niissä heittäytyen, vähemmän tilaa ottaen ja avoimena uusille mahdollisuuksille. (Hannula 2012.)

Vaikka kohtaamiset muunlajisten kanssa jäisivät jossakin määrin saavuttamattomiksi ja vieraisiksi toisiin ihmisiin verrattuna, voimme kanssakäymisen avulla oppia ymmärtämään muiden eläinten tapaa olla ja kommunikoida. Useat ajattelijat korostavat, että pyrkimys kommunikoida lajien välisten erojen ylitse luomalla yhteyksiä ja lajien välisiä suhteita on tärkeää, koska sen avulla voimme kuvata tulevaisuutta, jossa inhimillinen ja ei-inhimillinen elämä on rakentunut toisin kuin tällä hetkellä. Moni pitää myös tarinoita tai taidetta merkittävänä keinona rakentaa ja kuvitella tulevaisuuden maailmoja

(ks. Haraway 2016; Morton 2021). Taiteellisen työskentelyn luonnetta on tavattu kuvata ajasta riippumatta etsimisen ja löytämisen metaforien avulla. Tutkiminen on tällaisista metaforista viimeisin, ja Jyrki Siukosen mukaan kattavin, sillä se pitää sisällään sekä etsimistä että löytämistä. (Siukonen 2001, 146.)

Lajienvälisiä kohtaamisia on eläimiä käsittelevänä videoteoksena erityinen, koska kaupunkiympäristössä asuvia liminaalieläimiä ei ole juurikaan kuvattu aktiivisina toimijoina.⁶ Teokseen sisältyy eläinten arvon tunnustamisen ajatus. Se ehdottaa hienovaraisesti, että muunlaiset eläimet tulisi ottaa kaupunkiympäristössä huomioon kanssa-asukkaina ja kohdata yksilöinä. Heikkoon toimijuuteen ja monilajiseen narratiiviin perustuva kerronta esittää yhden vaihtoehdon lähestyä lajien välistä vuorovaikutusta ja rinnakkaiseloä eläimille tilaa antaen. Emme anna teoksessa valmiita vastauksia tai täydellisiä toimintamalleja lajien väliseen kanssakäymiseen. Niiden sijaan kuvaamme teoksessa prosessia, jossa tutkimme miten muunlajisten eläinten kohtaaminen ja kertominen voidaan tehdä niiden näkökulmaa korostaen. Halutessaan jokainen voi tarttua tehtäväämmen. Se on avoin ja yksinkertainen menetelmä harjoittaa itseään huomioimaan yhä enemmän ympärillämme kuhisevaa ei-inhimillistä elämää.

Lähteet

Aaltonen, Matilda & Hakala, Outimajja (2021) *Lajienvälisiä kohtaamisia* -videoteos. Todellisuuden tutkimuskeskus, 33 min.

Aaltola, Elisa (2018) Ensimmäinen osa. Teoksessa Elisa Aaltola & Sami Keto, *Empatia. Myötäelämisen tiede*. Helsinki: Into, 13–142.

Aaltola, Elisa (2021) Kerronnasta: eronteko ja yhteys. 12.9.2021. *Voiko eläintä kertoa? Eläinten käsitteellistämisen haasteet tieteissä ja taiteissa*. Blogikirjoitus 12.9.2021. Saatavilla: <<https://voikohanke.com/2021/09/12/kerronnasta-eronteko-ja-yhteys/>>. (Linkki tarkistettu 24.10.2021.)

Aaltonen, Matilda (2020) *Keitää me olemme? Liikepraktiikka ja ruumissuhde esityksessä olento / olio / otus / eläin / eläjä*. Maisterin opinnäytetyö. Tanssitaiteen maisteriohjelma. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Taideyliopisto. Saatavilla: <<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020072747659>>

Bennet, Jill (2005) *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.

Borgdorff, Henk (2006) The Production of Knowledge in Artistic Research. Teoksessa Michael Biggs & Henrik Kalsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Abingdon, Oxon: Routledge, 44–64.

Braidotti, Rosi (2006) *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.

Derrida, Jacques (2019 [2006]) *Eläin joka siis olen*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Donaldson, Sue & Kymlicka, Will (2013) *Zoopolis. A political theory of animal rights*. Oxford: Oxford University Press.

Driscoll, Kári & Hoffman, Eva (2018) Introduction. Teoksessa Kári Driscoll & Eva Hoffman (toim.) *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–13.

Donovan, Josephine (2018) Animal Ethics, the New Materialism, and the Question of Subjectivity. Teoksessa Atsuko Matsuoka & John Sorenson (toim.) *Critical Animal Studies. Towards Trans-species Social Justice*. London & New York: Rowman Littlefield, 257–274.

Haapoja, Terike (2020) Miten olla ihmisiksi? Teoksessa *Nuppukirja. Maallisen elämän käsikirja*. Haapoja, Terike & Gustafsson, Laura. Helsinki: HAM Helsingin taidemuseon julkaisu 145, 8–17.

Hannula, Mika (2012) *Läsnäolo – taide arjessa*. Helsinki: Kustannus oy Taide.

Haraway, Donna J. (2016) *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: tyylä ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

6 Eläinten näkökulmaa ja rinnakkaiseloä ihmisen kanssa kaupungissa kuvaavia elokuvia ovat esimerkiksi Ceyda Torun *Istanbulin kissat* (2016) ja Elizabeth Lon Stray (2020). Myös kuvataiteilija Zoran Todorovicin videoteos *Gypsies and Dogs* (2007) kuvaa koiriin asennettujen kameroiden avulla liminaalitalassa kodittomina kadulla eläviä koiria ja ihmisiä. Vaikka teokset eivät suoraan esitä eläinten oikeuksiin liittyviä kannanottoja, ne nostavat eläimen aktiivisen toimijan roolin.

Horta, Oscar (2017) Animal Suffering in Nature: The Case for Intervention. *Environmental Ethics* vol. 39:3, 261–279. DOI: <https://doi.org/10.5840/enviroethics201739320>.

Ikola, Vilma, (2020) Sateella voi nähdä yksinäisen ihmisen seisomassa soutuveeneen luona Töölönlahdella – Hän kuuluu vaitonaiseen nelikkoon, joka oma-alotteisesti valvoo joutsenia. *Helsingin Sanomat* 6.7.2020. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000006563393.html>>. (Linkki tarkistettu 10.8.2021.)

Kohn, Eduardo (2018) Life. Teoksessa Lori Gruen (toim.) *Critical Terms for Animal Studies*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 210–221.

Kokkonen, Tuija (2017) *Esityksen mahdollinen luonto: suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumaan keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Helsinki: Taideyliopisto. Saatavilla: <<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7218-01-3>>.

Lummaa, Karoliina (2016) An avian-human art? Affective and effective relations between bird-song and poetry. Teoksessa Jopi Nyman & Nora Schuurman (toim.) *Affect, Space and Animals*. London & New York: Routledge, 163–178.

Lyyvuo, Eero (1946) *Pieniä Laulajia*. Porvoo: WSOY.

Malamud, Randy (2012) *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Matsuoka, Atsuko & Sorenson, John (2018) Introduction. Teoksessa Atsuko Matsuoka & John Sorenson (toim.) *Critical Animal Studies. Towards Trans-species Social Justice*. Lontoo: Rowman & Littlefield, 1–19.

Meijer, Eva (2019) *When Animals Speak. Toward an Interspecies Democracy*. New York: New York University Press.

Mesikimmon, Marsha (2017) From the Cosmos to the Polis: On Denizens, Art and Postmigration Worldmaking. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 9: 2, 22–35. Saatavilla: <<https://tandfonline.com/toc/zjac20/9/2>>. (Linkki tarkastettu 24.10.2021.)

Morton, Timothy (2021) *All Art is Ecological*. London: Penguin Books.

Mulvey, Laura (1999) Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa Leo Braudy & Marshall Cohen (toim.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 833–844.

Picard, Nicolas (2018) Hunting Narratives: Capturing the Lives of Animals. Teoksessa Kári Driscoll & Eva Hoffman (toim.) *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 27–44.

Russel, Joshua (2018) Animal Narrativity. Teoksessa Jodey Castricano & Lauren Corman (toim.) *Animal Subjects 2.0*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 145–173.

Saarikivi, Jarmo (2020) Kaupunkiluonnon diversiteetti. Teoksessa Hanna Mattila (toim.) *Elämänverkko. Luonnon monimuotoisuutta edistämässä*. Tallinna: Gaudeamus, 164–177.

Sederholm, Helena (2002) Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.) *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus, 76–106.

Siukonen, Jyrki (2001) Kolme ajatusta taiteen ja tutkimuksen metaforista. Teoksessa Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 141–149.

Suonpää, Juha (2002) *Petokuvan raadollisuus*. Tampere: Vastapaino.

Tuomivaara, Salla (2015) Saako ihmistä sanoa eläimeksi? Teoksessa Elisa Aaltola & Sami Keto (toim.) *Eläimet yhteiskunnassa*. Helsinki: Into, 57–73.

Tuomivaara, Salla (2021) Voiko eläintä kertoa? – Miksi kerromme eläimet ensisijaisesti erojemme kautta ja miten se vaikuttaa ajatuksiimme eläimistä. *Voiko eläintä kertoa? Eläinten käsitteellistämisen haasteet tieteissä ja taiteissa*. Blogi-kirjoitus 5.2.2021. Saatavilla: <<https://voikohanke.com/2021/02/05/voiko-elainta-kertoa-miksi-kerromme-elaimet-ensisijaisesti-erojemme-kautta-ja-miten-se-vaikuttaa-ajatuksiimme-elaimista/>>. (Linkki tarkistettu 24.10.2021.)

von Uexküll, Jakob (2010 [1934]) *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans with Theory of Meaning*. Minneapolis: Minneapolis University Press.

Varto, Juha (2017) *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto ARTS Books.

Wolfe, Cary (2010) *What is posthumanism?* London & Minneapolis: University of Minnesota Press.

Walley, Jonathan (2008) Modes of Film Practice in the Avant-Garde. Teoksessa Tanya Leighton (toim.) *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing & Afterall Books, 182–199.

Taija Kaarlenkaski

Taija Kaarlenkaski, dosentti,
erikoistutkija, yleinen historia,
Turun yliopisto; vieraileva tutkija,
Karjalan tutkimuslaitos, Itä-
Suomen yliopisto

AFFEKTIIVISIA ELÄINKOHTAAMISIA KAUPUNKIYMPÄRISTÖISSÄ Monilajinen lähiluonto verkkomedioissa



Länsimaiset kaupungit mielletään tavallisesti ihmiskeskeiseksi ympäristöiksi, mutta yhä useampien eläinlajien tottuessa ihmisen läsnäoloon ja urbaanien ympäristöjen laajentuessa kaupunkiympäristöt ovat muotoutuneet monilajisiksi. Vaikka kaupungeissa elävät villieläimet ovat usein melko huomaamattomia, kohtaamisista niiden kanssa voidaan kertoa esimerkiksi erilaisissa verkkomedioissa. Tässä artikkelissa tarkastelen ihmisten ja villieläinten suhteita kaupunkimaisissa ympäristöissä käyttäen aineistoinani Twitteristä kokoamiani päivityksiä sekä Helsingin Sanomien ja Yleisradion verkkosivuilla julkaistuja kaupunkieläimiä käsitteleviä uutisia ja uutisista kommenttiosioissa käytyjä keskusteluja. Tarkastelen kaupunkieläinten esityksiä affektiivisuuden näkökulmasta kiinnittäen erityistä huomiota tunteiden ja toimijuuksien ilmaisuihin.

Johdanto

Kotipihalla vieraileva metsäkauris, kävelyllä havaittu kiinnostava lintu tai lähimetsässä majaileva orava ovat esimerkkejä eläimistä, jotka ovat päätyneet tviittien aiheiksi. Vaikka kohtaamiset kaupunkiympäristössä elävien villieläinten kanssa voivat olla lyhytaikaisia, niiden merkityksellisyyttä osoittaa se, että niistä kerrotaan sosiaalisessa mediassa. Aika ajoin eläinten edesottamukset ylittävät myös perinteisen median uutiskynnyksen, varsinkin, jos niiden toiminta on tavalla tai toisella ihmisen näkökulmasta poikkeuksellista. Joidenkin eläinten, kuten susien ja hirvien, kohdalla pelkästään liikkuminen kaupunkialueella nähdään uutisoimisen arvoiseksi. Haittaeläimiksi tai vieraslajeiksi luokiteltujen eläinten, esimerkiksi rottien tai espanjansirueta-noiden, runsastuminen nousee niin ikään säännöllisesti uutisaiheiksi, mutta julkisuutta voivat saada myös havainnot erityisen harvinaisista lajeista sekä pulaan joutuneiden eläinten pelastaminen.

Kaupunkiympäristöissä on jo pitkään elänyt monenlaisia eläimiä ihmisten lemmikkieläimistä eläintarhojen eksoottisiin lajeihin. Vielä 1800-luvulla kaupungeissa pidettiin yleisesti myös tuotantoeläimiä, kuten lehmiä ja siipi-

karjaa. (van Dooren & Bird Rose 2012, 16; Brighenti & Pavoni 2021, 2.) Vaikka kaupungit on lähtökohtaisesti suunniteltu ihmisten asuttamiseen ja tarpeisiin, erityisesti globaalissa etelässä kaupunkialueet ovat edelleen hyvin monilajisia. Näillä alueilla kaupungeissa voi liikkua villieläinten lisäksi esimerkiksi puolivillejä koiria ja vapaana laiduntavia tuotantoeläimiä. (Swart 2011, 3–4; Wolch et al. 1995, 736.) Tässä artikkelissa kiinnitän huomioni villiksi kategorisoituihin eläimiin suomalaisten kaupunkien kontekstissa. Jako villoihin ja kesyihin tai luonnonvaraisiin ja ei-luonnonvaraisiin on yksi keskeisimmistä ihmisen tekemistä eläinten luokitteluista. Kesyille eli domestikoiduille eläimille on tyypillistä, että ne nähdään hyödyllisenä ihmisten hallinnassa olevana omaisuutena ja osana ihmisten kulttuuria. Täsmällistä rajaa villin ja kesyn eläimen välille on kuitenkin mahdotonta vetää, sillä monet villoina pidetyt eläimet ovat esimerkiksi riippuvaisia ihmisen tarjoamasta ravinnosta sekä pesä- ja suojapaikoista, ja ihmisten toiminta ja erilaiset hallinnolliset toimenpiteet vaikuttavat merkittävästi niiden elämään. (Tuomivaara 2016, 128; DeMello 2012, 51, 75–79; Nygren & Peltola 2014, 6; van Dooren & Bird Rose 2012, 16.)

Kirjoittaessani kaupunkieläimistä tarkoitan siis ihmisten omistussuhteiden ja välittömän hallinnan ulkopuolella olevia eläinlajeja, vaikka muitakin eläinryhmiä elää kaupunkialueilla myös meillä. Kuten Thom van Dooren ja Deborah Bird Rose (2012, 16) ovat huomauttaneet, yleensä nämä eläimet eivät juurikaan vedä huomiota puoleensa, sillä niiden on täytynyt usein huomattomasti sopeutua ihmisille suunniteltuihin tiloihin ja ympäristöihin tai sitten hävitä kaupungeista kokonaan. Kaupunkieläinten elinolosuhteita ei tavallisesti myöskään oteta huomioon kaupunkisuunnittelussa (Donaldson & Kymlicka 2011, 211). Viime aikoina on kuitenkin alettu yhä enemmän kiinnittää huomiota kaupunkiluonnon ja lähiympäristön esteettisyyteen ja virkistysvaikutuksiin, ja koronapandemia on vain korostanut näiden merkitystä (esim. Kummala 2016; Fagerholm et al. 2020). Kiinnostusta kaupunkien luontoympäristöihin ja niiden eläimiin on viime vuosikymmeninä lisännyt myös kaupunkiekologian (*urban ecology*) tutkimus (Wolch et al. 1995, 743–745; Kummala 2016, 17). Tavallisesti näkymättömiin jäävien lähiympäristön eläin-kohtaamisten tarkastelu tuo näkyviin uusia puolia suhteestamme luontoon ja muunlajisiin olentoihin.

Nykyiset länsimaiset kaupungit mielletään ihmiskeskeisiksi ympäristöiksi, mutta yhä useampien eläinlajien tottuessa ihmisen läsnäoloon ja urbaanien ympäristöjen laajentuessa kaupunkiympäristöt ovat muotoutuneet varsin monilajisiksi (Wolch 1998; van Dooren & Bird Rose 2012). Esimerkiksi Helsingin alueella elää tai vähintään vierailee viitisenkymmentä villiä nisäkäslajia (Aalto 2020), ja suurehkoissa kaupungeissa voi pesiä noin 50–60 lintulajia. Lisäksi kaupungeissa elää erilaisia hyönteisiä ja matelijoita, ja vesialueilla myös kaloja (Tolvanen 2002, 9, 183). Villien kaupunkieläinten tutkimuksessa on tyypillisesti keskitytty kartoittamaan tiettyjen lajien esiintyvyyttä tietyillä alueilla, ja tuloksia on käytetty hallinnollisten päätösten taustana tai lisäämään ymmärrystä kaupunkisuunnittelun vaikutuksista villieläimiin (Wolch et al. 1995, 743; ks. myös Nygren 2017; Kalof et al. 2016, 106).

Kuluneen reilun parinkymmenen vuoden aikana humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa on enenevässä määrin alettu huomioida ei-inhimillisiä olentoja, toimijuuksia ja eläinsuhteita. Tätä painopisteen muutosta on nimitetty eläinkäänteeksi ja alan tutkimusta ihmistieteelliseksi eläintutkimukseksi (*human-animal studies*) (ks. esim. Ritvo 2007; DeMello 2012; Nyman & Schuurman 2016). Eläinkäänteen myötä ei-inhimilliset olennot on alettu ymmärtää passiivisten kohteiden sijasta aktiivisina toimijoina ja sub-

jekteina, jotka osallistuvat ja vaikuttavat ihmisten ja eläinten kohtaamisiin ja suhteisiin (Nyman & Schuurman 2016, 1–2). Ihmistieteellinen eläintutkimus on lähtökohtaisesti monitieteistä, ja alalla toimivat tutkijat ammentavat teoreettisia ja metodisia lähtökohtia omilta taustatieteenaloiltaan. Kaupunkieläinten tutkimuksessa ovat toistaiseksi korostuneet erityisesti yhteiskuntatieteelliset ja ihmismaantieteeseen kytkeytyvät näkökulmat (esim. Wolch et al. 1995; Wolch 1998, Philo & Wilbert 2000; Nygren 2017; Barua & Sinha 2019). Humanistisia ja kulttuuritieteellisiä tarkasteluja on toistaiseksi tehty vähän (ks. kuitenkin Kalof et al. 2016). Myös arkielämässä tapahtuvat ihmisten ja kaupunkieläinten kohtaamiset ovat jääneet vähäiselle huomiolle.

Tarkastelen tässä artikkelissa erilaisten medioiden välittämiä kuvauksia ihmisten ja villieläinten kohtaamisista kaupunkimaisissa ympäristöissä kiinnittäen analyysini erityisesti ihmistieteelliseen eläintutkimukseen ja mediakulttuurin tutkimukseen. Tähänastisessa media-aineistosta tarkastelevassa eläintutkimuksessa on pitkälti keskitytty ihmisasutusten ulkopuolella eläviin villieläimiin (esim. Molloy 2011, 40–83; Salmia 2018; Grasso et al. 2020), ja sosiaalisen median tutkimuksessa on käsitelty enimmäkseen lemmikki- ja tuotantoeläimiä (esim. Maddox 2021; Linné 2016).¹ Koska aihe on etenkin Suomessa vielä varsin kartoittamaton, tavoitteenani on muodostaa yleiskuvaa siitä, miten kaupunkien villieläimiä kuvataan täkäläisessä mediassa. Kysyn, minkälaiset eläimet tulevat näkyviksi uutismedioissa ja sosiaalisessa mediassa, entä millaiset tilanteet? Millaisia tunteita tai affektiivisia reaktioita tilanteet herättävät? Minkälaisia toimijuuksia kohtaamisissa rakentuu?

Saadakseni laajan kuvan erilaisista mediaympäristöistä ja hahmottaakseni niiden mahdollisia eroja käytän aineistoina suomenkielisestä Twitteristä ko koamiani päivityksiä, joissa kuvaillaan kohtaamia kaupunkieläinten kanssa, ja *Helsingin Sanomien* ja Yleisradion (tästä eteenpäin YLE) verkkosivuilla julkaistuja kaupunkieläimiä käsitteleviä uutisia sekä uutisista kommenttiosioissa käytyjä keskusteluja. Molemmissa aineistoissa keskeisessä asemassa ovat eläimiä esittävät kuvat tai videot. Vaikka suuren osan aineistosta muodostavat verkkokeskustelut, en keskity niinkään keskustelijoiden vuorovaikutukseen vaan keskustelujen sisältöihin ja niiden välittämään kuvaan eläinkohtaamisista ja niiden merkityksistä (ks. Laaksonen & Matikainen 2013, 208). Seuraavaksi esittelen teoreettisen viitekehitykseni, minkä jälkeen kuvailen tarkemmin aineistojani ja niiden analyysia. Ensimmäinen analyysiluku käsittelee uutisoimisen ja päivittämisen arvoisia eläimiä ja toinen erilaisten eläinten hyväksyttävyyttä kaupunkiympäristöissä. Lopuksi pohdin kokoavasti kaupunkieläimiin liittyviä merkityksiä.

Kaupunkieläimet ja affektit

Tarkastelen kaupunkieläinten esityksiä affektiivisuuden näkökulmasta, ja kytken affektiivisuuden teoreettisen tarkastelun ennen kaikkea ihmistieteelliseen eläintutkimukseen ja mediakulttuurin tutkimukseen. Muita analyysilleni keskeisiä ihmistieteellisestä eläintutkimuksesta ammentavia teoreettisia keskusteluja ovat kysymykset eläinten paikoista ja toimijuudesta. Affektiivisuutta voi pitää hedelmällisenä lähtökohtana, sillä eläinkohtaamia kuvailtaessa käytetään usein affektiivista kieltä ja toisaalta myös verkkokeskusteluissa tunnereaktiot ovat keskeisiä (Nyman & Schuurman 2016, 1; Paasonen 2014, 24; Rantasila 2018, 30). Affektia on usein kuvattu kehollisena intensiteettinä, joka ilmenee erilaisina aistimuksina ja tuntemuksina kehon kohdatessa ympärillä

1 Kaupunkien villieläinten tarkastelusta mediassa ks. kuitenkin Cassidy & Mills 2012; Kalof et al. 2016; Puro 2009.

olevia asioita ja muita olentoja. Affektiivisuudella tarkoitetaan kohtaamisia, joissa osapuolet vaikuttavat toisiinsa ja tulevat vaikutetuiksi. Vaikka joissakin tutkimuksissa affektin ja emotion käsitteitä on pidetty erillisinä ja nähty emotion kuvaavan lähinnä yksilön sisäistettyä tunnetilaa, näen itse Sara Ahmedin ja Susanna Paasonen tavoin, että affekti ja emotion ovat rinnakkaisia ja arkisissa tilanteissa toisiinsa kytkeytyviä. (Ahmed 2004; Ahmed 2010, 32–33; Paasonen 2014, 24–25; Nygren & Peltola 2014, 5–6.) Kuten Paasonen (2014, 25) on esittänyt, affektiiviset keholliset reaktiot ja emotionit ovat ”saman tunnetekstuurin säikeitä, jotka sysäävät toinen toistaan liikkeeseen: affektiiviset reaktiot eivät ole kokemuksen tasolla erotettavissa muistoista, arvoista ja kokemuksista”.

Nina Nygrenin ja Taru Peltolan mukaan affektin käsitteellä voidaan kuvata tilannekohtaista kehollista vastavuoroisuutta ihmisten ja muiden eläinten välillä. Ymmärränkin kaupunkiympäristöjen monilajiset kohtaamiset heidän näkemystensä mukaisesti kehollisina affektiivisina tilanteina, joihin usein kytkeytyvät erilaiset odotukset ja yllätykset. (Nygren & Peltola 2014, 5–6.) Joidenkin eläinten havaitseminen ihmisasutuksen keskellä on tavanomaista ja näitä kohtaamisia jopa odotetaan ja etsitään. Monet ihmiset ovat kiinnostuneita eläimistä ja haluavat kohdata niitä, ja nämä kohtaamiset ovat usein aistivoimaisia ja tuottavat henkilökohtaista mielihyvää (Nyman & Schuurman 2016, 1). Usein eläimet kuitenkin onnistuvat yllättämään – toiminnallaan tai pelkällä olemassaolollaan tietystä paikasta (ks. Nygren & Peltola 2014; Hankonen 2021, 49). Näitä kokemuksia myös mielellään jaetaan toisille ihmisille, ja tätä tarvetta voidaan toteuttaa muun muassa verkkokeskusteluissa.

Sosiaalisissa ja muissa verkkomedioissa esitetyt eläinkohtaamiset ovat väistämättä ihmisen tuottamia ja medioituneita eli välittyneitä. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että kyse olisi pelkästään eläinten symbolisesta esittämisestä ja ihmisen identiteetin rakennusaineista. Kuten mediatutkija Claire Parkinson on esittänyt, välittyneisyys ei sulje pois ruumiillista kohtaamista. Videoiminen, valokuvaus tai eläimen toiminnan muu tallentaminen edellyttää ihmisen, eläimen ja teknologian materiaalista kohtaamista. Myös näiden medioitujen esitysten katsominen tai lukeminen on kehollinen affektiivinen kokemus, jossa ruumiillinen muisti ja tieto sekä kulttuuriset aistikokemukset aktivoituvat. Kuitenkaan kuvallinen tai sanallinen esitys ei mitenkään voi välittää ruumiillista kokemusta sellaisenaan, vaan välittymisen prosessit ovat aina tilanteisia ja nostavat esille tiettyjä aistimuksia, näkökulmia, tietoja ja ideologioita. Lisäksi ne nojautuvat institutionaalsiin käytäntöihin, sitoumuksiin ja merkitysjärjestelmiin. (Parkinson 2019, 3–4.) Verkkoaineistoista ei voi myöskään analysoida keskustelijoiden affekteja tai emotionioita sinänsä, vaan niiden tekstuaalisia ja visuaalisia esityksiä sekä viestien välisiä yhteyksiä (Paasonen 2014, 25). Verkkokeskustelujen analyysissä on käytetty affektiivisen tahmaisouden käsitettä, jolla viitataan asioille annettuun affektiiviseen arvoon, huomioon sekä asioita yhteen liittäviin miellelyhtymiin. Internetin maailmaan sovellettuna tahmaisuus on käsitetty tiettyjen aiheiden tai kulttuurituotteiden taipumuksena kiertää ja vetää puoleensa huomiota ja esimerkiksi tykkäyksiä sosiaalisessa mediassa. Tahmaisuus toimii usein itseään ruokkivana ilmiönä, sillä affektiivisuus lisää kohteen tahmaisutta, jolloin se kerää entistä enemmän affektiivisuutta itseensä. (Ahmed 2004, 90–92; 2010, 32–33; Paasonen 2014, 25–26; Rantasila 2018, 33–34.) Eläinkohtaamisten affektiivisuus ja niihin kohdistuva kiinnostus on omiaan tekemään niistä myös tahmeita ja erilaisia merkityskerrostumia kerääviä.

Keskustelu eläinten paikoista on yksi keskeisistä ihmistieteellisessä eläintutkimuksessa käsitellyistä teemoista. On kiinnitetty huomiota siihen, että kohtaamisen paikka ja tila vaikuttaa siinä muodostuviin affekteihin, eläimestä muodostuvaan ymmärrykseen ja arvostukseen, sekä siihen, miten ihmiset sijoittavat eläimiä tilallisesti. Eläinten tiloja voidaan pitää käsitteellisinä tiloina, jolloin kyse on konseptuaalisista rajoista ja välimatkoista ihmisten ja muiden eläinten välillä, tai erilaisina fyysisinä tiloina erämaista kaupunkiin. Tiloja voidaan jakaa 1) vain eläinten asuttamiin, 2) ihmisten ja eläinten jakamiin ja 3) pelkästään ihmisten asuttamiin, eläimiltä kiellettyihin tiloihin. Kuitenkaan eläimet eivät useinkaan kunnioita näitä ihmisten määrittämiä käsitteellisiä tai fyysisiä rajoja vaan ylittävät niitä ja ilmestyvät ”vääriin paikkoihin” (Philo & Wilbert 2000, 5–11; Nyman & Schuurman 2016, 2–3; Lähdesmäki 2020, 20–21.) Tällaisia villi–domestikoitu-ajan ylittäviä eläimiä ovat erityisesti kaupungeissa elävät villieläimet. Sue Donaldson ja Will Kymlicka ovat nimitäneet kaupunkieläimiä *liminaalisiksi eläimiksi*, koska ne eivät elä villieläinten tyysijaksi miellettyissä erämaissa, mutta eivät myöskään ole domestikoituja.² Nähdäkseni liminaalisuus kuvaa hyvin kaikkia kaupunkiympäristöissä pysyvästi eläviä tai siellä piipahtavia eläimiä, sillä ne ylittävät monia käsitteellisiä rajoja: kaupungin ja villin luonnon, sekä laajemmin ajatellen, kulttuurisen ja luonnollisen rajan. (Donaldson & Kymlicka 2011, 210–211, 216–217; ks. myös Brighenti & Pavoni 2021, 1; Shuurman & Dirke 2020, 5.) Kuten Donaldson ja Kymlicka (2011, 216) huomauttavat, asenteet kaupunkieläimiä kohtaan ovat usein intensiivisiä, mutta harvoin kovin yksinkertaisia tai johdonmukaisia.

Uusimmassa kaupunkieläimiä käsittelevässä tutkimuksessa on alettu kiinnittää huomiota myös siihen, mitä urbanisoituminen merkitsee eläimille itselleen, ja on alettu tarkastella eläimiä sosiaalisten ja tilallisten suhteiden rakentajina sekä kulttuurisina toimijoina (Brighenti & Pavoni 2021, 3; van Dooren & Bird Rose 2012; Barua & Sinha 2019, 1161; Nygren 2017, 164–167). Eläinten käsittäminen affektiivisina toimijoina onkin yksi ihmistieteellisen eläintutkimuksen viimeaikaisista painotuksista (Nyman & Schuurman 2016, 3). Tässä artikkelissa ymmärrän toimijuuden relationaalisen eli suhteissa rakentuvana. Tällöin toimijuus ilmenee valmiutena houkutelua ja inspiroida toisia aktivoitumaan ja toimimaan, eli toimijuus on aina toimijuutta suhteessa johonkin (Despret 2013, 38–41, 44). Eläinten toimijuus voi näkyä esimerkiksi niiden kykyä muokata ympäristöään ja ainakin jossain määrin intentionaalisenä toimintana, jolloin eläimet voivat vaikuttaa erilaisiin yhteiskunnallisiin ja historiallisiin prosesseihin (Pearson 2016, 15). Toisaalta ihmisten ja muiden eläinten kohtaamisissa myös eläimet on alettu nähdä subjekteina, jotka voivat affektoitua ja muuttaa omaa toimintaansa sen mukaisesti (Nyman & Schuurman 2016, 2).

Aineistot ja niiden tulkinta

Tarkastelen eläinkohtaamisten esittämistä ja näkyväksi tekemistä kahdenlaisen media-aineiston avulla: kohteena ovat *Helsingin Sanomien* ja YLE:n verkkosivuilla julkaistut uutiset ja niistä kommenttiosioissa käydyt keskustelut sekä Twitterissä julkaistut päivitykset. Erilaisissa mediaympäristöissä julkaistujen materiaalien avulla pyrin saamaan kuvaa siitä, millaiset kaupunkieläimet ja millaiset kohtaamiset nostetaan valtakunnalliseen julkisuuteen, ja millaiset taas saavat tilaa epävirallisemmassa sosiaalisen median kontekstissa. Myös uutissivujen kommenttiosiot tuovat esille tavallisten lukijoiden näkemyksiä

2 Donaldsonin ja Kymlickan käsitettä liminaalinen eläin käytetään myös Outimaja Hakalan ja Matilda Aaltosen videoteoksessa *Lajienvälisiä kohtaamisia*, jossa kuvataan ihmisten ja kaupunkieläinten suhteita (Hakala 2021).

eläinuutisten käsittelemiin aiheisiin.³ Molemmat aineistot kattavat vuoden mittaisen ajanjakson syyskuun alusta 2020 elokuun loppuun 2021. Koottu aineisto sijoittuu ajallisesti koronaviruspandemian aikaan, millä voi olla vaikutusta sen sisältöihin. Vuoden 2020 Väestön tieto- ja viestintätekniikan käyttö -tutkimuksen mukaan verkkolehtien ja televisioyhtiöiden uutissivujen seuraaminen lisääntyi yhdeksällä prosenttiyksiköllä edellisestä vuodesta, ja erilaisten yhteisöpalvelujen käyttö kasvoi lähes yhtä paljon (Tilastokeskus 2020). Lisäksi lisääntynyt luonnossa liikkuminen on saanut kenties ihmiset tarkkailemaan lähiympäristöäänkin tarkemmin. Esimerkiksi tviiteissä kerrottiin etätöyön lomassa tehdyistä kävelyretkistä lähiympäristöön tai etätöyläisen ikkunaan koputtelemaan tulleista linnuista.

Helsingin Sanomien ja YLE:n verkkouutiset valikoituivat aineistohaun kohteeksi, sillä ne ovat valtakunnallisesti hyvin tunnettuja ja luettuja, ja oman arkikokemukseni perusteella olin havainnut, että niissä uutisoidaan kaupunkieläimistä verrattain usein. Tein molemmissa palveluissa haut hakusanoilla "kaupunkieläin" ja "cityeläin" ja poimin tuloksista ne uutisjutut tai yleisönosastokirjoitukset, jotka käsitelivät suomalaisia kaupunkieja. *Helsingin Sanomista* artikkeleita kertyi 49 kappaletta ja YLE:n sivuilta 26. Kaikkiin *Helsingin Sanomien* artikkeleihin liittyi kommenttiosio, joissa kommenttien määrä artikkeleita kohti vaihteli nolasta 91:een. Yhteensä *Helsingin Sanomien* artikkeleihin liittyen julkaistiin 623 kommenttia. YLE:n artikkeleista vain viisi oli syystä tai toisesta avattu keskustelulle, ja kommentteja näihin artikkeleihin julkaistiin yhteensä 101. Suurin yksittäinen kommenttimäärä artikkelissa oli 39 kommenttia. *Helsingin Sanomien* artikkelit keskittyivät maantieteellisesti pääasiassa pääkaupunkiseudulle, kun taas YLE:n aineistoissa käsiteltiin monia kaupunkieja Vaasasta Kajaaniin ja Lappeenrannasta Jyväskylään, vaikka pääkaupunkiseutu nousikin keskeisimmäksi yksittäiseksi alueeksi. Kaupungin koko tai sijainti ei kuitenkaan vaikuttanut merkittävästi uutisten tematiikkaan tai käsittelytapoihin: hirven ilmestyminen kaupunkialueelle on uutinen niin Lappeenrannassa kuin Helsingissä ja rottia haluttiin karkottaa Mikkelistä Vaasaan. Lisäksi osa jutuista tarkasteli kaupunkieläimiin liittyviä kysymyksiä yleisellä tasolla kiinnittymättä tiettyyn paikkaan.

Saadakseni aineistoon mukaan myös spontaaneja havaintoja ja kokemuksia olen koonnut aineistoa Twitteristä. Liityttyäni itse palveluun loppuvuodesta 2020 havaitsin, että käyttäjät tviittailevat myös kohtaamisistaan kaupunkieläinten kanssa, ja aloin tallentaa kirjanmerkkeihini syötteessä vastaan tulleita tviittejä aiheesta. Lisäksi olen systemaattisesti hakenut tviittejä Twitterin hakutoiminnolla hakusanoilla "kaupunkiluonto", "cityeläin" ja "luontokaupungissa"⁴ samalta ajanjaksolta kuin uutisaineistoakin. Näin aineistoon tuli mukaan 199 tviittiä kommenttiketjuineen. Suomalaisista 16–89-vuotiaista noin 13 prosenttia seurasi Twitteriä vuonna 2020, ja yleisintä sen käyttö oli 16–34-vuotiaiden ikäryhmässä. Miehet käyttävät Twitteriä hieman useammin kuin naiset. (Valtari 2020.) Twitteriä on kuitenkin luonnehdittu painoarvoltaan käyttäjämääriään suuremmaksi, koska käyttäjissä on paljon päättäjiä ja median edustajia. Twitterin läheinen kytkeytyminen journalismiin näkyy myös siinä, että aineistoni verkottuvat keskenään: Twitterissä julkaistaan linkkejä eläinaiheisiin uutisiin ja toisaalta monet uutiset ovat saaneet alkusäyksensä sosiaalisen median päivytyksestä. Vaikka palvelua on luonnehdittu "eliitin mediaksi", tämä ei kuitenkaan nähdäkseni korostu kaupunkieläimistä keskustellessa, sillä aihe on useimmiten arkipäivään liittyvä ja se koskettaa harvoja ammatillisesti. (Ks. Isotalus et al. 2018.) Lisäksi kysymykset edustavuudesta tai keskustelijoiden iästä, sukupuolesta tai taustasta eivät välttämättä

3 Aineistojen valintaan vaikutti myös havainto siitä, että niin sanottujen tavallisten ihmisten arkipäiväisiä kokemuksia kaupunkieläimistä on hankalaa saada esiin esimerkiksi kirjoituspyynnöllä. Tutkimushankkeemme "Takaisin kohti lajienvälisyyttä – suullisen kansanrunouden, populaarikulttuurin ja muistitiedon posthumanistiset tulkinnot" järjesti vuonna 2021 aiheeseen liittyvän kirjoituskeruun, mutta saimme siihen vain kymmentä vastausta.

4 Käytin hakusanaa "kaupunkiluonto" havaittuani, että sanalla "kaupunkieläin" ei tule juuri lainkaan tuloksia. Kaupunkiluonto-hakusana tuotti paljon muitakin kuin eläimiin liittyviä tuloksia, joten seuloin tuloksista aineistooni ne tviitit, joissa eksplisiittisesti käsiteltiin eläimiä. Sekä uutispalveluiden että Twitterin kohdalla olisi varmasti ollut mahdollista saada koottua huomattavasti enemmän aineistoa, jos hakusanoina olisi käyttänyt yksittäisten eläinten nimityksiä, kuten "citykettu" tai "citykani", mutta tällöin aineistoon mukaan tulevat eläinlajit olisivat olleet tutkijan määrittämiä. Yleisemmällä hakusanoilla oli mahdollista saada mukaan enemmän eläinlajien kirjoja, vaikka aineisto todennäköisesti jäikin määrällisesti pienemmäksi. Laadullisen tutkimuksen tarpeisiin sitä on nähdäkseni kuitenkin riittävästi.

ole verkkokeskustelujen kohdalla oleellisia (Hakala & Vesa 2013, 225), kun tavoitteena on selvittää esimerkiksi eläinkohtaamisten representaatioita ja niiden affektiivisuutta.

Sekä uutispalveluja ja niiden kommenttiosioita että Twitteriä voi luonnehtia julkisiksi medioiksi. Twitterin sekä YLE:n sisältöjä pääsee näkemään kuka tahansa rekisteröitymättä, mutta *Helsingin Sanomien* sisältöjen rajaton käyttö vaatii vähintäänkin digitilauksen. Vuonna 2020 lehden digitaalinen sisältö saavutti keskimäärin reilut 1,5 miljoonaa lukijaa viikossa, eli se oli suomalaisen sanomalehtien joukossa laajalevikkisin (KMT 2020). Lehden kirjoitusten kommentointi edellyttää verkkopalveluun kirjautumista, ja kommentit ovat moderoituja, eli ne luetaan läpi ennen julkaisemista sisällön asiallisuuden varmistamiseksi. Keväästä 2021 alkaen suurinta osaa artikkeleista on voinut kommentoida vain omalla nimellä. (*Helsingin Sanomat* 2021.) YLE:n keskusteluihin voi osallistua omalla nimellä tai nimimerkillä, ja verkkosivuilla on käytössä joko esi- tai jälkimoderointi (YLE 2019). Vaikka kokoamani aineisto on julkaistu laajasti seuratuilla foorumeilla, kirjoittajat tai tviittaajat eivät ole välttämättä tiedostaneet, että heidän tuottamansa kirjallinen tai visuaalinen aineisto voisi tulla tutkimuksen kohteeksi. Näin ollen tällaista aineiston keruuta voi luonnehtia piilohavainnoinniksi. Verkkokeskustelujen käyttöä tutkimuksessa ilman aineistoa tuottaneiden informointia on kuitenkin pidetty mahdollisena silloin, kun aineisto ei ole luonteeltaan arkaluontoista ja se on julkisesti saatavilla.⁵ Käsittelemääni aihepiiriä ei voi sanoa arkaluontoiseksi, ja keskusteluissa tai tviiteissä nostetaan harvoin esille henkilökohtaisia asioita. Tunnistettavuuden minimoimiseksi en käytä tässä artikkelissa uutisia kommentoineiden nimiä tai nimimerkkejä, vaan olen korvannut ne aineiston kokoamisessa muodostuneilla juoksevilla tunnisteilla. (Turtiainen & Östman 2013, 56–59; Sveningsson Elm 2009, 73; Venäläinen 2017, 9.) Tekijänoikeuksien toteutumiseksi viittaa puolestaan Twitter-aineistoon tviittaajan nimellä (ks. Ahteensuu 2019).

Sekä uutismedioiden että Twitterin aineistoissa keskeisessä asemassa ovat eläimiä esittävät kuvat tai videot. Muutamaa yleisönosastokirjoitusta lukuun ottamatta kaikissa *Helsingin Sanomien* ja YLE:n uutisissa oli mukana vähintään yksi kuva uutisen aihepiiristä, tai video, joka usein oli paikalla olleen lukijan kuvaama. Myös suurimmassa osassa Twitter-päivityksistä mukana oli kuva tai video. Videoita on luonnehdittu huomion kiinnittäjiksi, jotka houkuttelevat jäämään ja palaamaan sivustolle sekä jakamaan sen sisältöä eteenpäin. Videot voi nähdä tahmaisina affektiivisina sisältöinä, jotka kytkeytyvät internetin viihteellisyyteen. (Paasonen 2014, 25.) Onkin esitetty, että niin sanotuissa uusissa tiedonvälityksen muodoissa, kuten internetissä, sanojen ja kuvien suhde on saanut uudenlaisia entistä tiiviimpiä muotoja. Tarkastellen kuvallista ja kielellistä materiaalia yhdessä, kiinnittäen huomiota niiden yhteyksiin ja konteksteihin. (Ks. Kupiainen 2007, 37, 53.) Jäsenän aineistoja sisällönanalyysin keinoin, eli olen luokitellut sekä uutistekstejä ja tviittejä että näiden molempien kuvitusta niiden aihepiirien mukaan, minkä avulla olen saanut selville aineistojen yleisimmät teemat ja tavat tehdä kaupunkieläimiä ja niiden toimijuutta näkyviksi. Tämän jälkeen olen paneutunut tarkemmin eläinten affektiiviseen luokitteluun hyväksytyiksi ja ei-hyväksytyiksi ja näiden kategorisointien tekstuaalisiin ja kuvallisiin ilmaisuihin. Analyysini on teorialähtöistä siinä mielessä, että kiinnitän erityistä huomiota affektien ja toimijuuksien ilmaisuihin. (Ks. Laaksonen & Matikainen 2013, 208; Hakala & Vesa 2013; Seppänen 2005, 162–168.)

5 EU:n yleisen tietosuojasetuksen ja kansallisen tietosuojalain perusteella tutkimushankkeesta on julkaistu tiedote Itä-Suomen yliopiston internet-sivuilla, koska kaikkien tutkittavien informointi olisi ollut mahdotonta. Ks. <https://www.uef.fi/fi/henkilötietojen-kasittely#paragraph-11248>.

Uutisoimisen ja päivittämisen arvoiset eläimet

Eläimet ovat kiinnostavaa sisältöä maailmanlaajuisesti niin sosiaalisessa mediassa kuin perinteisimmissäkin joukkotiedotusvälineissä, kuten televisiossa, radiossa sekä sanoma- ja aikakauslehdissä. Eläimiin liittyvät aiheet muodostavat merkittävän osan niin sanotuista ”pehmeistä uutisista”, jotka tarjoavat vastapainoa ”koville” politiikan, talouden ja kansainvälisten konfliktien uutisille. Pehmeiden uutisten tarkoituksena on herättää tunteita, sympatiaa, uteliaisuutta ja innostusta.⁶ Eläinkuvaston ja -tarinoiden levittäminen on mediayhtiöille myös taloudellisesti kannattavaa, sillä nämä sisällöt tuovat lukijoita ja katsojia. Lisäksi eläinaiheilla voi täydentää uutisvirtaa silloin, kun muita aiheita on tarjolla niukasti. Usein uutisaiheiksi nousevat yksilöidyt, jopa nimetyt, poikkeuksellisella tavalla toimivat tai erikoisen kohtalon kokeneet eläinyksilöt. Tällaiset viihteelliseen sävyyn kirjoitetut jutut voivat myös pitää yllä eri eläinlajeihin liitettyjä stereotypioita. (Molloy 2011, 1–6; Parkinson 2020, 66–67.) Kuten Claire Molloy (2011, 2, 7–8) ja Steve Baker (2001, xvii, 174) ovat huomauttaneet, eläinten pitäminen viihteenä ja ei-vakavasti otettavina pehmeinä uutisaiheina voi trivialisoida eläimiä, ja tällaisilla representaatioilla voi olla vaikutusta myös yleisiin käsityksiin eläimistä (ks. myös Parkinson 2020, 2). Kuitenkin erityisesti viime aikoina eläimet ovat nousseet myös vakavien uutisten aiheiksi kuudennen sukupuuttoaalton ja luontokadon myötä.

Kokoamani aineiston pohjalta näyttää siltä, että kaupunkieläimet nousevat uutisaiheiksi erityisesti silloin, kun villiin, ihmistoiminnan ulkopuoliseksi miellettyyn luontoon kuuluviksi mielletyt eläimet ilmestyvät kaupunkiympäristöön. Tällaisia tilanteita käsitteleviä artikkeleita oli yhteensä 21, ja useimmin käsitellyt lajit olivat susi (8 kirjoitusta), hirvi (6) ja merikotka (5). Lisäksi yksittäisiä juttuja kirjoitettiin ilveksestä, karpästä ja huuhkajasta. Näissä tapauksissa eläimen toiminnaksi riitti kaupunkitilassa näyttäytyminen ja siellä liikkuminen, sillä näiden eläinten havaitseminen kaupunkialueilla nähtiin poikkeuksellisina ihmisten ja eläinten tilojen rajanylityksinä. Eläinten koettiin olevan ”väärissä paikoissa”, poissa metsistä ja erämaista, jotka miellettiin niiden luonnollisiksi asuinympäristöiksi. (Philo & Wilbert 2000, 10–11; Cassidy & Mills 2012, 501–505; Kalof et al. 2016, 122; Lähdesmäki 2020, 162–168.)

Hyvin yleisiä olivat myös artikkelit vahingollisina tai harmillisina pidetyistä lajeista (18 artikkelia). Tavallisin eläin tässä juttutyypissä oli rotta (8 kirjoitusta). Hieman yllättävää oli havaita, että metsäkauriista (3) ja espanjansiruetanoista (3) kirjoitettiin yhtä usein kuin valkuposkihanhasta (3). Jälkimmäiset ovat viime vuosina nousseet taajaan uutisaiheiksi, koska niiden runsastuminen koetaan ongelmaksi niin puistoissa, uimarannoilla kuin maanviljelijöiden pelloillakin. Yksittäisen maininnan saivat myös puutiaiset ja kanit. Keskustelu citykaneista näyttää siis laimenneen kuluneen reilun kymmenen vuoden aikana (vrt. Puro 2009), mikä voi osaltaan johtua kanien vähenemisestä populaatiossa levinneiden virustautien myötä (HS 2.10.2020). Samoin valkuposkihanhiin kerrottiin vähentyneen Helsingissä ja Espoossa huomattavasti muun muassa lintuinfluenssan ja kuivan kesän takia (HS 30.7.2021). Vahingollisina pidetyistä lajeista kirjoitettiin usein käyttäen hyvin vahvaa kieltä ja affektiivisia ilmaisuja (ks. Puro 2009). Esimerkiksi espanjansiruetanoiden kerrottiin ”piinanneen” erästä helsinkiläistä jo 20 vuotta, ja tämä henkilö luonnehti kyseisten eläinten olevan ”ikävän näköisiä [...] pahimmillaan yli kymmenen senttiä pitkiä limaisia lötköjä” (HS 28.5.2021). Toisen jutun otsikossa tätä etanalajia nimettiin ”rajuksi tuholaiseksi”, jota ”epätoivoiset kaupunkilaiset etsivät” (HS 10.9.2020). Rotan kohtaamista taas kuvattiin ”järkyttäväksi”, ja pyrkimyksiä

6 Suomessa tämä on nähtävissä esimerkiksi MTV3:n *Kymmenen uutisten* loppukevennyksissä, jotka usein käsittelevät eläimiä, kuten eläintarhoissa syntyneitä pienokaisia tai ihmisen hoidossa eläviä villieläimiä.

rottien hävittämiseksi ”rottasodaksi” (HS 27.4.2021; YLE 25.9.2020). Eläinten toiminta hahmottui näissä jutuissa jollakin tavalla ihmistä tai hänen omaisuuttaan uhkaavana.

Tavallinen juttutyyppejä oli myös pulaan joutuneista eläimistä ja niiden auttamisesta kertominen (17 artikkelia). Tutkitulle jaksolle osuivat kesän 2021 poikkeukselliset helteet, joiden myötä kirjoitettiin kuumuuden näännyttämistä eläimistä sekä mahdollisuuksista näiden auttamiseen (4 kirjoitusta). Vaelluskalojen reittien helpottamista käsiteltiin kahdessa jutussa, mutta muuten juttujen aiheet olivat hyvin vaihtelevia rakennuksen katolta putoilevista sorsanpoikasista (HS 27.5.2021) lauta-aitaan juuttuneeseen rusakkoon (HS 24.2.2021). Omina harvalukuisempina juttutyypeinä erottuivat myös kuvaukset eläinten erikoisesta ja huomiota herättävästä käyttäytymisestä (7 kirjoitusta)⁷ sekä raportit harvinaisten eläinlajien tai poikkeuksellisen näköisten eläinten havaitsemisesta (5 kirjoitusta). Eläintauteja käsitteli kaksi juttua, samoin ihmisen julmuutta kaupunkieläimiä kohtaan. Yleistäen voi siis sanoa, että uutismediassa korostui eläinten yllättävä tai tavallisuudesta poikkeava toiminta, joka usein vaati myös ihmisiltä jonkinlaista affektiivista ja kehollista vastavuoroisuutta, esimerkiksi ei-toivotun eläimen torjumista tai eläimen hädänalaisuuden tunnistamista ja auttamista. Vaikka monet tunnistamistani uutistyypeistä olivat omiaan herättämään emotionaalisia reaktioita, varsinaisia ”hyvän mielen” pehmeitä uutisia oli joukossa vähän.

Uutisten yhteydessä julkaistuja kuvia voi luonnehtia enimmäkseen toteaviksi kuvituskuviksi, todennäköisesti sen takia, että kuvia tapahtumapaikoilta tai juuri puheena olevista eläinyksilöistä ei välttämättä ole ollut saatavissa. Poikkeuksen muodostivat muutamat lähikuvat eläinten poikaisista tai espanjansiruetanoista, joista ensimmäiset oletetulla söpöydellään, jälkimmäiset ”iljettävyydellään” voivat herättää affektiivisia reaktioita. Myös joihinkin juttuihin liitetyt lukijoiden kuvaamat videot, kuten kaupunkiin eksyneet hirvet (HS 12.7.2021; HS 23.6.2021), Helsinginkatua liikenneuhkassa ylittävät valkuposkihanhet (HS 14.7.2021) tai roskakatoksessa vilahtava rotta (YLE 25.9.2020) voi nähdä affektiivisina lukijoiden mielenkiinnon herättäjinä. Vaikka juttujen keskiössä olivat eläimet, läheskään aina kuvat eivät esittäneet eläimiä, vaan esimerkiksi uutisen tapahtumapaikkoja, kuten etanoiden tai rottien vaivamaa pihaa, tai vesialuetta, jota ennallistetaan vaelluskalojen liikkumisen helpottamiseksi. Kuvissa esiintyi myös ihmisiä, jotka olivat jollakin tavalla olleet osallisina uutisen tapahtumiin: silminnäkijöinä, eläinten toiminnasta kärsijöinä tai niiden auttajina. Utiskuvissa ei välttämättä pyritty esteettiseen näyttävyyteen, vaan lähinnä informaation välittämiseen. Esimerkiksi jotkut kuvituksena käytetyt lukijoiden kännykkäkameroilla ottamat kuvat olivat suorastaan huonolaatuisia. (Vrt. Kalof et al. 2016, 118–119.)

Twitterissä poikkeukselliset eläimet tai erikoinen käyttäytyminen eivät nousseet samassa määrin esille kuin uutisissa. Tviitit voi karkeasti jakaa kahteen ryhmään: linkkeihin internetin uutis- tai muuhun materiaaliin ja niiden kommentaareihin (34 tviittiä) ja henkilökohtaisiin havaintoihin kaupunkieläimistä (165 tviittiä). Jälkimmäisessä ryhmässä oli tavanomaista kuvata hyvin yleisiä ja arkipäiväisiä kaupunkiympäristössä havaittavia eläimiä, kuten varikseja, lokkeja tai varpusia. Ylipäänsä suurin osa esitellyistä eläinlajeista oli lintuja, ja lisäksi 17 tviittiä käsitteli lintuja yleisenä kategoriana. Nisäkkäistä eniten esille pääsivät kauriit⁸, kettu, susi ja orava. Lisäksi käsiteltiin hyönteisiä, kuten perhosia, kimalaisia ja muita pölyttäjiä, ja kalojakin tuotiin esille. Twitterissä erilaiset kaupunkiympäristöissä elävät eläimet pääsivät siis hyvin monipuolisesti näkyviin. Henkilökohtaisiin havaintoihin pohjaavissa tviiteissä

7 Myös tässä juttutyypissä affektiivinen kielenkäyttö oli tavallista, erityisesti otsikoissa: ”Joutsen hivuttautui toisen revierille Töölönlahdella: Alkoi taistelu elämästä ja kuolemasta” (HS 6.5.2021), ”Sammakoiden rajua parittelua seurasi pelottava näky, joka sai luontokuvaajan hämilleen helsinkiläisessä metsikössä” (HS 3.5.2021). Molemmissa jutuissa asiantuntijat selittivät eläinten käyttäytymistä ja toteivat sen tavanomaiseksi ja laji-tyypilliseksi, mutta affektiivisilla otsikoilla on todennäköisesti tavoiteltu lukijoiden mielenkiinnon herättämistä. Jutuissa oli myös lukijan ottamat kuvat kamppailevista joutsenista ja verisilmäisestä sammakosta. Kuvien voi nähdä korostavan affektiivista sisältöä. Eläinaiheet huomiota herättävät tarinat toimivatkin verkkomedioissa usein klikkauksien kalastelijoina (Parkinson 2020, 66).

8 En erottele tässä metsä- ja valkohäntäkauriita, koska niitä ei useinkaan eroteltu myöskään tviiteissä, vaan puhuttiin yleisesti ”kauriista”. Tähän ryhmään kuuluvat myös joissakin tviiteissä peuroiksi nimetyt eläimet. Valkohäntäkauriin aiempi nimitys valkohäntäpeura aiheuttaa tässä todennäköisesti sekaannusta. Joissakin uutisteksteissä puhuttiin edelleen valkohäntäpeuroista (esim. YLE 20.9.2020).

ihmisiä kuvattiin erittäin harvoin: yhdessä kuvassa näkyi ihmisen käsi, jonka päällä oli perhosen toukka, toisessa mehiläisten hoitajia suoja-puvuissaan ja kolmannessa ihmisiä piknikillä valkuposkivanhojen läheisyydessä. Kuvituksiin nostettiin nimenomaan eläimiä, vaikka tviittien teksteissä tavallisesti kommentointiinkin ihmisen näkökulmaa niihin.

Vaikka jaetuissa uutis- ja muissa internetlinkeissä tuli näkyviin myös eläinten toiminnan poikkeuksellisuus tai näyttäytyminen erikoisissa paikoissa samaan tapaan kuin edellä käsittelemässäni uutismedioissa, henkilökohtaisissa Twitter-päivityksissä korostui eläinhavaintojen arkipäiväisyys. Vain kymmenkunta 165:stä tviitistä käsitteli jotakin poikkeukselliseksi toiminnaksi tulkittavaa, ja nämäkin tilanteet oli usein tekstissä kehystetty lakonisesti tai humoristisesti. Esimerkiksi omakotitalon terassilla käyskentelevän ilveksen kuvan yhteydessä kyseltiin, onko kenenkään kissa karannut, ja kuva, joka esitti järven jäällä lähekkäin olevaa kettua, laulujoutsenta ja varista, oli varustettu ilmauksella ”tilanne eskaloitumassa”. Molemmissa tapauksissa tilanteen erikoisuutta käsiteltiin runsaasti tviittien kommentoissa. Muutamissa tapauksissa tviittaajat ilmaisivat teksteissään yllättyneisyyttään muun muassa pihapuussa istuneesta kookkaasta pöllöstä, Töölönlahdella havaitusta kanahaukasta tai lähes ”metro-Espoossa” nähdystä liito-oravasta.

Tyypillisimmän tviitin voisi kuitenkin tiivistää näin: ”Kohtasin eläimen x paikassa x ja kohtaaminen tuotti minulle mielihyvää”. Tällaisissa tviiteissä eläimen toimijuudeksi näyttää riittävän pelkkä oleminen jossakin paikassa, jossa ihminen voi sen havaita. Paitsi että nämä kohtaamiset näyttäytyvät hyvin positiivisessa valossa, monista tviiteistä saa käsityksen, että eläin kohtaamisen äärelle myös hakeudutaan. Teksteissä esiintyi viittauksia lintubongaukseen ja -haasteisiin, joissa tavoitteena on havaita esimerkiksi tietty määrä eri lintulajeja tietyssä ajassa. Eläimiä havaitaan paitsi yllättäen, myös rakentamalla odotuksia ja hakeutumalla tarkoituksella paikkoihin, joissa aiempien kokemusten perusteella voi eläimiä kohdata (ks. Nygren & Peltola 2014, 7).

Päivityksiin liittyvät valokuvat tai videot voi nähdä eräänlaisina todisteina eläinten havaitsemisista tai kohtaamisista samaan tapaan kuin vaikkapa safareilla otetut turistikuvat, mutta pienemmässä mittakaavassa. Toisin kuin eksoottisissa matkakohteissa, kuvat eivät esitä speaktaakkelinomaisia lähi-kontakteja televisiosta tuttujen suurien ja harvinaisten eläinten kanssa, vaan arkipäiväisiä tilanteita lähiympäristössä (ks. Molloy 2011, 68–71). Tällainen eläinten toiminta ei ylitä uutismedioiden julkaisukynnystä, mutta sosiaalinen media puolestaan tarjoaa käyttäjilleen ”henkilökohtaisen yleisön” (*personal publics*), jonka koostumuksesta heillä on tavallisesti jonkinlainen käsitys ja jolle he voivat tuottaa sisältöä omien henkilökohtaisten kriteereidensä mukaisesti jutustelevalla tyylillä (ks. Schmidt 2014, 4, 8). Kuitenkin kuvissa voi havaita pyrkimystä esittää eläimet esteettisesti kiinnostavasti, esimerkiksi tarkkaan rajattuina lähikuvina, suoraan kameraan katsovina tai viehättävää taustaa vasten kuvattuina (kuva 1; ks. myös Hankonen 2021, 223; Kalof et al. 117–119). Vaikka villieläimiä on tavallisesti kuvattu lajinsa edustajina, toisin kuin yksilöllistettyjä lemmikkieläimiä, joissakin kuvissa voi havaita pyrkimystä eläimen ”muotokuvaamiseen” ja yksilölliseen esittämiseen. Tätä korostaa kuvien eläinten suora katsekontakti kameraan, jonka on tulkittu mahdollistavan eläimen ymmärtämisen yksilöllisenä subjektina. Katse myös lisää henkilökohtaisen kohtaamisen tuntua ja affektiivisuutta. (Salmia 2018, 8, 14.) Huonolaatuista kuvaa taas saatettiin pahoitella tai selittää hankalilla olosuhteilla, mikä korostaa visuaalisuuden merkitystä tviiteissä. Jamie Lorimer (2015, 39–51) on käyttänyt käsitettä ei-inhimillinen karisma (*nonhuman*



Kuva 1. Eläimen esittäminen lähikuvassa tai esteettistä taustaa vasten tuo yleisenkin kaupunkieläimen kuvaan kiinnostavuutta (Ristimäki 2020; Timo K. 2021).

charisma), jolla hän viittaa eläinten kykyyn tuottaa ihmisissä erilaisia affektiivisia vaikutuksia. Tviitit osoittavat, että yleisetkin kaupunkiympäristöjen eläimet voidaan nähdä karismaattisina ja kiinnostavina, ja visuaalisen esittämisen keinoilla tätä affektiivisuutta voidaan korostaa.

Hyvät, pahat, rotat ja sudet

Kuten edellä esittämässäni yleiskuvauksessa toin esille, uutisteksteissä käytetty kieli on usein emotionaalista ja affektiivista. Affektiivinen kielenkäyttö oli tavallista sekä uutisiin liittyvissä keskusteluissa että tviiteissä, joskin niissä ilmaukset olivat usein puhekielisempiä ja vielä voimakkaampia kuin uutisteksteissä. Uutispalveluiden kommenttiosoiden moderoinnin takia selkeää häiriökäyttäytymistä tai henkilöön käyvää ilkeilyä ei kuitenkaan ollut näkyvissä. (Ks. Rantasila 2018, 36–37.) Monissa tutkimuksissa on todettu, että verkkokeskusteluilla on taipumusta olla negatiivissävytteisiä, kärkeviä ja hyökkäviä (esim. Paasonen 2014; Isotalus et al. 2018, 25; Rantasila 2018, 37). Vaikka näitä piirteitä oli omassakin aineistossani, mukana oli myös positiivisesti virittyneitä tunneilmaisuja. Tarkastelen seuraavaksi, mitkä eläimet ja kohtaamistilanteet nähdään hyväksyvässä valossa ja mitkä taas ovat ei-toivottuja tai ambivalentteja.

Uutismedioissa positiivisen kehystyksen saavat erityisesti eläimet, joista kerrotaan auttamisen kohteina. Tällaisia olivat muun muassa siilit, pääskysset ja sorsanpoikaset. Näitä artikkeleja oli myös kommentoitu pääosin myönteisessä hengessä, joskin moniin muihin juttutyyppeihin verrattuna kommentteja oli sangen vähän. Myös Suomessa harvinaisten eläinlajien havaitsemisesta kertovat artikkelit olivat positiivissävytteisiä, ja samantapainen eetos oli havaittavissa myös YLE:n jutussa, jossa kerrottiin Töölönlahden valkoisesta ”julkissorsasta”, jonka kerrottiin ”hämmästyttävän kaupunkilaisia”. ”Ohikulijat pysähtyvät ja kännykkäkamerat räpsyvät, kun Töölönlahden oma julkkis

lipuu kaislikosta näytille. Sitä on selvästi osattu odottaa.” Juttu sisälsi myös useita kuvia, joissa valkoisen sorsan väri erottui huomiota herättävästi tummaa taustaa vasten. (YLE 11.3.2021.) Hieman samantapaisia ”julkkiksia” tuli joensuulaisista ”city-saukoista”, joista YLE niinikään julkaisi jutun maaliskuussa 2021. Saukkoja kuvailtiin leikkisästi ”tummiksi möykyiksi”, ”möllyköiksi” ja ”vekkuleiksi veitikoiksi”. Niiden toimintaa luonnehdittiin muun muassa köllöttelyksi, lyllertämiseksi ja lutraamikseksi. Ohi kulkevien jalankulkijoiden kerrottiin vilkuilevan sillan kaiteen yli, josko saukot sattuisivat olemaan näköpiirissä. Juttuun liittyneessä lyhyessä videossa saukko sukelteli jäältä veteen, mutta äänen ja tulkitsijan roolin saivat saukkohavainnoistaan kertovat nainen ja mies. Miehen mukaan saukkojen katselu on ”mukavaa piristystä arkeen”, ja hänen mukaansa saukotkin ”nautiskelevat”. Nainen kuvailee saukkojen ääntä ”sirkutukseksi”, joka houkuttelee katsomaan, näkyisikö saukkoja. (Kuva 2; YLE 8.3.2021.) Näin videon katsojat kutsuttiin jakamaan havainnoitsijoiden affektit ja heidän tulkintansa saukkojen affekteista. Myös Twitterissä julkaistiin päivityksiä näistä saukoista, ja yhden niistä jakoi tilillään Joensuun kaupunki. Twitterissä julkaistiin lisäksi muutamia päivityksiä, joissa kerrottiin sekä onnistuneista että epäonnistuneista yrityksistä bongata näitä saukkoja.

Saukkouutisoinnissa ja -keskustelussa kuvaileva ja suorastaan hellittelevä kielenkäyttö ja havaintojaan esittelevien ihmisten tulkinnat ovat omiaan herättämään positiivisia affekteja, ja uutisen innoittamina paikalliset asukkaat saattoivat hakeutua katsomaan saukkoja. Twitter-päivityksissä ja niiden kommentissa vastaavantyyppinen myönteisyys oli usein esillä muidenkin eläinten kohdalla, ja eläimiä kuvailtiin muun muassa sympaattisiksi, kauniiksi, hauskoiksi, ihaniksi, söpöiksi ja hienoiksi otuksiksi. Esimerkiksi siilejä ruokalautasen äärellä esittävällä valokuvalla varustettu päivitys ”Saimme piikkikäärä uudet naapurit. 🐼🐼 #luonto #luontokaupungissa” kirvoitti runsaasti ihastuneita kommentteja ja erilaisia sydänhymiöitä (Holopainen 2021). Lintukuvia usein päivittävä SYKE:n tutkija Seppo Knuuttila kirjoitti valkuposkihanhiemoa ja poikasia esittävän kuvan yhteydessä: ”Huomenta!



Saukot ihastuttavat Joensuun keskustassa

Kuva 2. Kuvakaappaus YLE:n internetsivuilla julkaistusta saukkovideosta.

Olisiko pitänyt antaa #söpöysvaroitusta? #valkoposkihanhi #BarnacleGoose #linnut #kaupunkiluonto #Helsinki” (Knuuttila 2021a), ja toisessa tviitissään hän pohti, ovatko seuraajat jo kyllästyneet hänen kuviinsa vesilintujen poikasista: ”Saatatte olla jo lopen kyllästyneitä tähän vesilintujen poikasspämmeini, mutta silti rohkenen jakaa vielä yhden kuvan tältä aamulta. #Sinisorsa’emo toi vastakuoriutuneet poikasensa ensiuinnille peilityynelle #Suomenlahti’lle. #linnut #Mallard #BalticSea #Helsinki.” Kommentteissa kysymys ”spämmäyksestä” torjuttiin yksimielisesti ja kuvia linnunpoikasista toivottiin päinvastoin lisää (Knuuttila 2021b).

Tutkimuksissa on havaittu, että erityisesti eläinten poikaset ja kuvat niistä viehättävät ihmisiä. Syyksi tähän on esitetty sitä, että monilla poikasilla on samanlaisia ulkoisia piirteitä kuin ihmisvauvoilla: isot silmät ja kallot, pulleat posket ja pehmeät piirteet. Tätä kiinnostusta on hyödynnetty myös monissa kulttuurituotteissa liioittelemalla näitä piirteitä, jotta eläinhahmot herättäisivät enemmän sympatiaa. Myös täysikasvuisissa eläimissä pidämme usein viehättävinä esimerkiksi isoja silmiä, lyhyttä kuonoa ja pörröisyyttä. (Herzog 2010, 37–40.) Eläimiin liittyvät kulttuuriset merkitykset ja symboliikka ovat kuitenkin usein myös sattumanvaraisia ja muuttuvia (Baker 1993, 62–66). Esimerkiksi siilit, joita nykyisin pidetään hyvin hellyttävinä ja joita suorastaan toivotaan vierailemaan omalla pihalla, herättivät vielä 1900-luvun alkupuolella suoranaista kauhistusta. Ihmiset olivat tuoneet siilin Ruotsista Suomeen vuonna 1903, mutta vielä vuonna 1916 silloinen Korkeasaaren eläintarhan johtaja kuvaili Helsingin keskustassa rikkalaatikon alta löydettyä siiliä ”inhottavaksi olennoksi”, jonka näkeminen ”karmi selkäpiitä”. 1800-luvulla kaupunkiin eksyneitä villieläimiä tapettiin, eikä esimerkiksi oravia vielä tuolloin elänyt kaupungeissa. Ensimmäiset variksenpesätkin havaittiin Turussa ja Helsingissä vasta 1900-luvun alkupuolella. (Aalto 2020; Vuorisalo 2015.)

Eläinkäsitysten moninaisuus näkyy kenties selkeimmin juuri kaupunkiin levittäytymässä olevien lajien kohdalla. Esimerkiksi metsä- ja valkohäntäkauriit ovat runsastuneet voimakkaasti viime vuosina (YLE 7.12.2020). Siinä missä kauriit esitetään piholla harmia tai jopa ”järjestelmällistä tuhoa” aiheuttavina eläiminä uutisissa (YLE 4.11.2020; YLE 7.12.2020; YLE 20.9.2020), Twitter-päivityksissä niitä käsiteltiin pääasiassa neutraalisti tai jopa positiivisessa hengessä. YLE:n mukaan “[s]orkkaeläinten levittäytyminen kaupunki- ja taajama-alueille on lisännyt vahinkoja ihmisille. Eläinten aiheuttamat tuhot kotipihoissa ja puutarhoissa sekä korostunut kolareiden riski ovat osoituksia tilanteen laajuudesta.” (YLE 20.9.2020; kauriiden vahingollisina pitämisestä ks. myös Wolch et al. 1995, 740–741.) Vaikka jutun kuvituksessa valkohäntäkauris tuijottaa lähietäisyydeltä suoraan kameraan, harva kuitenkaan todennäköisesti kokee kuvaa kovin uhkaavana. Hyvin samantapaisesti sommiteltuja kuvia julkaistiin useita myös Twitterissä, mutta näissä päivityksissä ei ensisijaisesti käsitelty kauriiden aiheuttamia vahinkoja. Esimerkiksi kauriiden kohtaaminen Helsingin Keskuspuistossa kirvoitti seuraavan tviitin: ”Tänään näin Keskuspuistossa aivan läheltä 3 metsäkaurista. Ne ylittivät kävelytien ja katosivat nopeasti metsään. Ihmeellistä. #luonto #kaupunki #kaupunkiluonto #Helsinki #Keskuspuisto #HelsinginKeskuspuisto” (Vanhala 2021). Lisäksi useat kauriita käsittelevät tviitit saivat kommentteissa ihastunutta palautetta. Muutamat kommentoijat käsitelivät kuitenkin myös keinoja pitää kauriit poissa pihoilta. Eräs tviittaaja kiteytti kauriiden ambivalentin aseman luonnehtimalla eläintä ”kauniiksi tuholaiseksi” (Hellsten 2021; ks. kuva 3). Myös YLE:n jutussa viitattiin siihen, että kaikki eivät kannata kauriiden metsästystä vaan ruokkivat niitä ja haluavat seurata niiden elämää (YLE 7.12.2020).



Kuva 3. Suhtautuminen kauriisiin on ristiriitaista (YLE 20.9.2020; VirtuaaliLeena 2021; Hellsten 2021).

Verkkokeskusteluissa paljon kommentteja keräävät aiheet on nähty affektiivisesti tahmaisina (Rantasila 2018, 34, 39–41; Paasonen 2014, 24). Mikäli eläinlajin affektiivisuutta arvioidaan tästä näkökulmasta, aineistostani erottuu muutamia määrällisesti runsasta ja paikoin kiihkeää keskustelua herättäneitä eläimiä: merikotka, susi ja rotta.⁹ Näistä rottien eläminen kaupungeissa on herättänyt keskustelua jo pitkään (ks. Schuurman & Dirke 2020, 3), mutta merikotkan ja suden esiintyminen aineistossani johtuneet pitkälti siitä, että tutkittuna ajanjaksona *Helsingin Sanomissa* seurattiin merikotkien pesintää Helsingin Vanhankaupunginlahdella ja pääkaupunkiseudulla tehtiin myös useita susihavaintoja. Artikkelien ja niihin liittyvien kommenttien sävystä voi yleistäen sanoa, että kukaan ei halua lähiympäristöönsä rottia, mutta merikotkien ja susien kohdalla käytiin vilkasta keskustelua siitä, onko näiden eläinten paikka kaupungissa ja jos on, niin millä ehdoilla. Useimmiten näihin uutisiin liittyvät kuvat olivat uutistoimistojen kuvituskuvia, todennäköisesti sen takia, että kyseisiä eläimiä on vaikeaa kuvata, erityisesti kaupunkiympäristöissä. Vaikka esimerkiksi rotista julkaistiin muutamia lähikuviakin, tavallisempaa oli, että jutuissa käytettiin kuvia esimerkiksi rottien pyydyksistä, paikoista, joissa rottia oli havaittu, tai rotat ongelmaksi kokeneista ihmisistä.

Oman sävynsä keskusteluun toi se, että rotta on määritetty vieraslajiksi, jota pyritään hävittämään ja torjumaan valtakunnallisella tasolla (vieraslajit.fi 2021). Rottia käsittelevät artikkelit keskittyivätkin lähinnä rottien aiheuttamiin haittoihin sekä keinoihin hävittää niitä ja estää niiden lisääntymistä. Vaikka artikkeleihin liittyvissä keskusteluissa oli joitakin kommentoijia, jotka puolustivat rottien oikeutta elämään,¹⁰ keskustelua käytiin pääasiassa siitä, mikä taho on syyllinen rottaongelmaan ja mitkä ovat tehokkaimmat keinot torjua niitä. Rottiin on jo vuosisatojen ajan liittynyt vihaa ja inhon tunteita, erityisesti sen takia että niitä on pidetty tautien levittäjinä. Lisäksi rotat on yhdistetty saastaisuuteen, huonoon hygieniaan ja ahtaisiin asumisoloihin. (Schuurman & Dirke 2020, 10–11.) Eräs keskustelija tiivistikin tämän näkemysen seuraavasti:

9 Uutisartikkeleiden yhteydessä julkaistujen kommenttien määrät olivat seuraavat: merikotka 65, rotta 158 ja susi 250. Seuraavaksi eniten kommentteja saivat valkuposkikihania (50) ja espanjansiruetanaa (36) koskevat uutiset. Koska läheskään kaikkia YLE:n artikkeleja ei ollut avattu keskustelulle, kommenttien määrään eläinlajeja kohti on vaikuttanut myös silkkasattuma.

10 Keskustelun kulusta päätellen ainakin osa näistä kommentteista oli ironisia tai tarkoitettu provosoiviksi (esim. YLE 25.9.2020/ komm. 37, 39), mutta kaikkien osalta sävyä on vaikea päätellä.

Sanalla sanottuna rotat saastuttavat ympäristönsä. Ovat myös tilanteen tullen aggressiivisia ja purevat/raapivat ikävästi. Kun ne pääsevät jonnekin asettumaan, ne ovat erittäin ikävä vitsaus. Tulevat kalliiksi ympäristölleen. (YLE 13.11.2020/komm19.)

Liminaaliset eläimet ja vieraslajit onkin usein nähty uhkaavina tunkeutujina, jotka tuovat tullessaan tauteja, likaisuutta ja kaikenlaista sopimatonta käyttäytymistä (Donaldson & Kymlicka 2011, 215–216; ks. myös Puro 2009, 99), tässä tapauksessa aggressiivisuutta. Monet keskustelijat vaativat rotanmyrkyjä takaisin kuluttajien vapaasti ostettaviksi, toiset taas varoittivat myrkkujen haitallisuudesta myös muulle eliöstölle. Kysymys ei siis ollut niinkään siitä, ovatko rotat ongelmallisia, vaan siitä, mikä on tehokkain ja mahdollisesti myös eettisin tapa päästä niistä eroon.

Merikotkien kohdalla keskustelua ei käyty niiden oikeudesta olemassa-oloon, vaan siitä, missä niiden tulisi olla. *Helsingin Sanomien* verkkosivuilla julkaistiin tammi–toukokuussa 2021 viisi juttua merikotkaparin pesintäyrityksestä Vanhankaupunginlahdella. Saman pariskunnan kerrottiin saaneen siellä edellisvuonna kolme poikasta. Jokaisessa jutussa korostettiin merikotkien herkkyyttä ihmisen aiheuttamille häiriöille pesintävaiheessa, ja pesintäsaaren rannoille kerrottiin laitetun varoituskylttejä. Tästä huolimatta jäätyneellä merenlahdella liikkuneet ulkoilijat häiritsivät merikotkia niin paljon, että ne jättivät pesänsä. Artikkeleissa korostettiin toistuvasti myös sitä, että merikotka oli vähällä kuolla sukupuuttoon Suomessa 1970-luvulla. (HS 16.5.2021; HS 8.5.2021; HS 19.2.2021; HS 13.2.2021; HS 14.1.2021.) Tässä tapauksessa merikotkat tulivat siis niin voimakkaasti affektoituneiksi ihmisten toimista, että ne muuttivat omaa toimintaansa. Vaikka käsitykset merikotkasta ovat muuttuneet kuluneen reilun sadan vuoden aikana vihatusta vahinkoeläimestä arvostetuksi suomalaisen luonnonsuojelun symboliksi ja menestystarinaksi (Räsänen 2020), läheskään kaikki uutiskeskusteluihin osallistuneet eivät olleet valmiita toivottamaan merikotkia tervetulleiksi Helsingin kaupunkialueelle. Niiden nähtiin muodostavan uhkan seudun merilintukannoille, erityisesti haahkoille, ja ”järkyttävän” varsinkin lapsia pyydystämällä ”suloisia hanhenpoikasia” (HS 14.1.2021/komm13). Myös pesimäpaikan varominen nähtiin turhaksi rajoitukseksi ihmisen liikkumiselle: ”Hei annetaan ihmisten valita ainakin Suomen suurimman kaupungin keskustassa omat kulkureittinsä ja luontokappaleiden omat pesimäpaikkansa. Suomessa riittää kyllä lääniä.” (HS 8.5.2021/komm14.) Merikotkalla olisi siis oikeus pesiä Suomessa, kunhan se tekee sen riittävän kaukana aiheuttamatta rajoituksia ihmisen toiminnalle. Tällaisia näkemyksiä ja ulkoilijoiden toimintaa myös paheksuttiin laajasti keskusteluissa. Tämän näkökannan kiteytti eräs keskustelija seuraavasti: ”Merikotkat ovat tärkeä osa Helsinginkin luontoa. Niitä pitäisi vain osata seurata tarpeeksi etäältä ja mieluummin kiikareilla.” (HS 8.5.2021/komm15.) Etäisyyttä korostivat myös juttujen kuvat, joissa – ymmärrettävästi – merikotkat esitettiin varsin kaukaa. Osa kuvista ja videoista oli edellisvuotisen pesinnän ajalta, ilmeisesti ajankohtaisen kuvamateriaalin puutteessa.

Ottaen huomioon miten vilkasta keskustelua sudet ovat viimeisen reilun parinkymmenen vuoden aikana Suomessa herättäneet, ei ole lainkaan yllättävää, että affektiivisesti tahmeimmiksi osoittautuneet verkkokeskustelut liittyivät susien liikkumiseen pääkaupunkiseudulla. Kaikista aineiston uutiskommenteista noin 40 prosenttia liittyi susiuutisointiin, vaikka aihetta käsitelleitä YLE:n uutisia ei jostain syystä ollut avattu keskustelulle lainkaan. Myös Twitter-aineiston pisimmät keskusteluketjut kytkeytyivät huhtikuussa 2021 eri

puolilla pääkaupunkiseutua havaittuun suteen. Susien kaupunkivierailuista uutisoiminenkaan ei ole uusi ilmiö, vaan susien havaitsemisesta kaupunkien ja asutuskeskusten liepeillä on kerrottu sanomalehdissä jo 1800-luvun lopulta lähtien (Lähdesmäki 2020, 15, 108, 139–140). Itse uutisjutuissa keskityttiin lähinnä raportoimaan, millä alueilla susi oli nähty ja havainnoista pyydettiin ilmoittamaan poliisille. Lisäksi korostettiin joko poliisien tai petotutkijoiden suulla, että susi ei ole käyttäytynyt uhkaavasti eikä todennäköisesti aiheuta vaaraa ihmisille, ellei se tunne itseään uhatuksi. Ihmisille annettiin myös toimintaohjeita suden kohtaamisen varalta. (HS 12.4.2021; HS 10.4.2021; YLE 12.4.2021; YLE 10.4.2021a.)

Lisäksi YLE julkaisi jutun, jossa haastateltiin kävelylenkillään suden kohdannutta espooalaista lapsiperhettä. Perheen äidin mukaan "[s]e oli todella koskettava, huikea hetki" (YLE 10.4.2021b). Samassa tilassa harvinaisen suurpedon kanssa oleminen esitettiin voimakkaan affektiivisena kokemuksena. Tätä vahvisti lukijan kuvaama video kaupunkialueella juoksevasta sudesta, joka tosin oli kuvattu eri paikassa ja tilanteessa kuin tekstissä kuvailtu tapaus. Joka tapauksessa video antoi lukijalle mahdollisuuden kokea jotakin affektiivisesti samantapaista kuin uutisen perhe. Myös sudesta syntyneet verkkokeskustelut olivat varsin emotionaalisia ja niissä nostettiin esiin keskeiset aihepiiristä esitetyt väitteet Turun seudun 1800-luvun lopun lapsisurmista susien tappamiin metsästyskoiriin ja piholle tuleviin häirikkösusiin (ks. Lähdesmäki 2020, 15, 162–168).

Kiinnostavaa on, että vaikka susi liikkui kaupunkialueella eikä uutisten mukaan aiheuttanut vaaratilanteita, kuumien ja affektiivisten keskustelujen käytiin "maalaisen" ja "kaupunkilaisten" näkemysten välillä sekä uutiskommenteissa että Twitterissä (ks. myös Peltola & Ratamäki 2020; Lähdesmäki 2020, 175–176, 272; Ahlholm 2021, 216). Näitä vastakohtaisina hahmottuvia positioita voi pitää keskustelun "tahmaisina solmukohtina", jotka susikeskustelu toisaalta houkutteli esiin, mutta toisaalta näiden viholliskuvien voi myös nähdä tehneen keskustelun entistäkin affektiivisemmäksi (ks. Rantasila 2018, 39, 41). Tiivistäen voi sanoa, että "maalaisen" positioista kirjoittavat ilkkuivat sitä, että pääkaupunkiseudulle ilmestynyt susi aiheuttaa siellä hämmennystä ja mahdollisesti jopa pelkoa, kun tavallisesti "kaupunkilaisten" mielestä susi ei ole vaaraksi kenellekään missään, etenkin maaseudulla. "Kaupunkilaiset" taas vakuuttelivat, että toisin kuin "maalaiset", "kaupunkilaiset" ovat innoissaan susihavainnoista ja itse asiassa "maalaiset" lietsoivat susipelkoa tässäkin tapauksessa. Kuten sanomalehtien susiuutisointia tutkinut Aku Ahlholm (2021, 215) on huomauttanut, "[s]usikonflikti on muuttunut mediassa ihmisen ja ympäristön välisestä konfliktista ihmisten keskinäiseksi eli sosiaalisesti konfliktiksi". Näissä julkisissa keskusteluissa ei välttämättä ole edes pyrkimyksenä saavuttaa yhteisymmärrystä, vaan pönkittää lukittunutta vastakkainasettelua (Peltola & Ratamäki 2020). Sudesta on tullut kestävä kiistakysymys, joka vetää puoleensa samat affektiiviset argumentit, liikkuu se sitten missä tahansa.

Lopuksi

Olen artikkelissani tarkastellut, miten ja millaisissa tilanteissa kaupungeissa usein huomaamattomina elävät tai vierailevat eläimet tulevat näkyviksi verkkomedioissa. Uutisaineistoissa korostui genren mukaisesti eläinten toiminnan poikkeuksellisuus, "väärässä paikassa" oleminen tai jonkinlaisen uhkan

muodostaminen ihmiselle tai hänen omaisuudelleen. Suurimmassa osassa Twitter-päivityksistä sen sijaan ihmisten ja eläinten kohtaaminen tapahtui arkisessa lähiympäristössä, eivätkä nämä tilanteet olisi ylittäneet laajempaa uutiskynnystä. Sosiaalisen median piirissä niillä kuitenkin on suosiota, ja eläimistä kertovilla päivityksillä käyttäjät voivat myös rakentaa omaa profiiliaan. Tarkasteluni osoitti, että villieläimillä on huomattava merkitys osana kaupunkiluontoa ja ne myös mielletään osaksi sitä, sillä termiä ”kaupunkiluonto” käytettiin laajasti eläimiä käsittelevien tviittien yhteydessä.

Luonnossa olemiseen kuuluvat erilaisten ei-inhimillisten olentojen omalla toiminnallaan tuottamat affektoivat yllätykset ja tämä koskee myös kaupunkiluontoa. Tämän takia luontokokemukset ovat myös esteettisessä mielessä erityisiä. (Hankonen 2021, 173–176, 225–226.) Tämä oli havaittavissa sekä uutisten että tviittien kuvituksissa: videot ja kuvat ovat omiaan lisäämään sisällön kiinnostavuutta ja affektiivisuutta, ja tätä voidaan pyrkiä korostamaan esimerkiksi lähikuvilla, eläimen sijoittamisella katsekontaktiin kameran kanssa tai kiinnostavilla taustoilla. Eläimiin yleensä ja tiettyihin eläimiin aivan erityisesti liittyvä affektiivinen tahmaisuus vetää puoleensa lukijoita ja keskustelijoita, mikä taas lisää eläinten kiinnostavuutta edelleen. ”Söpöt” eläimet alkavat näyttää entistä söpömmiltä, ”järkyttävät” haittaeläimet entistä tuhoisammilta ja konflikteja aiheuttavat eläimet entistä kuohuttavammilta. Eri-laisten medioiden rooli totuttujen eläinkertomusten ja -kuvien kierrättämisessä onkin merkittävä (ks. Parkinson 2019, 3–4), ja uutiset sekä sosiaalisen median päivitykset voivat myös luoda odotuksia tiettyjen eläinten havaitsemisesta, samoin kuin määritellä sitä, mitkä eläimet ovat kaupungeissa yllättäviä.

Kaupunkien villieläimet ovat monin tavoin liminaalisia: monet niistä syövät ihmisen tuottamaa ravintoa ja elävät jopa samoissa rakennuksissa kanssamme, mutta ne eivät ole kesyjä eikä ihminen saa niistä taloudellista hyötyä. Osa näistä liminaalisista eläimistä koetaan ongelmallisiksi ja jopa karkotettaviksi, osa toivotetaan tervetulleiksi tiettyin ehdoin ja osa varauksetta. (Ks. Kalof et al. 2016, 122–123; Donaldson & Kymlicka 2011, 216.) Eri-laisten rajojen ylittäminen tekee kaupunkieläimistä erityisen kiinnostavan tutkimuskohteen, jonka merkitys tulee todennäköisesti vain kasvamaan, kun ihmiset valtaavat yhä enemmän tilaa kaupungeilleen ja aina vain useammat eläinlajit tulevat ihmisen toiminnan vaikutusten piiriin.

Kaupunkieläinten totumisesta ihmisiin kertoo se, etteivät ne useinkaan pelkää tai välttämättä edes huomaa ihmistä, jolloin niiden videointi tai valokuvaus on mahdollista. Tottuminen ei kuitenkaan onnistu aina, ja ihmisten ja eläinten paikat hakevat muotoaan. Miten opimme elämään esimerkiksi kauriiden, valkuposkihanhien tai merikotkien kanssa kaupunkiympäristöissä? Monilajinen yhteiselo kaupungeissa vaatii sopeutumista niin ihmisiltä kuin muiltakin eläimiltä. (Ks. Nygren & Peltola 2014, 6.) Van Dooren ja Bird Rose (2012, 17) ovatkin huomauttaneet, että tässä ajassa on tärkeää oppia elämään kaupunkitiloissa myös eläinten kanssa, varsinkin kun yhä useammille ihmisille kaupunkieläimet ovat mahdollisten lemmikkieläinten lisäksi ainoita lähiympäristön eläimiä.

Kiitokset

Artikkeli on kirjoitettu Koneen Säätiön rahoittamassa hankkeessa ”Takaisin kohti lajienvälisyyttä – suullisen kansanrunouden, populaarikulttuurin ja muistitiedon posthumanistiset tulkinnot” (2019–2021), jota johti dosentti Jyrki Pöysä Karjalan tutkimuslaitoksella Itä-Suomen yliopistossa.

Aineisto (kaikki linkit tarkistettu ja niihin viitattu 27.1.2022)

Uutislähteet

Helsingin Sanomat (10.9.2020) Rajua tuholaista jahdataan Helsingin yössä: Epätoivoiset kaupunkilaiset etsivät kaikkea syövien etanoiden alkulähdettä ojasta ja tekivät löydön, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000006629783.html>>

Helsingin Sanomat (2.10.2020) Suomeen levinnyt uusi tauti tappaa kaneja Helsingissä ja Espoossa – silmät muurautuvat lähes umpeen, ja kanit lakkaavat syömästä, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000006656850.html>>

Helsingin Sanomat (14.1.2021) Helsingissä pyörivä kotkapari on alkanut kohentaa pesäänsä – Sen takia ulkoilijoiden pitää liikkua tarkkaavaisesti, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000007738429.html>>

Helsingin Sanomat (13.2.2021) Mieliipide: Jätetään Helsingin merikotkapari rauhaan, <<https://www.hs.fi/mieliipide/art-2000007799709.html>>

Helsingin Sanomat (19.2.2021) ”Siellä taas tyhmyys tiivistyy” – Hiihtäjät ja kävelijät hortoilevat merikotkien harvinaisen citypesän juurella Helsingissä, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000007812524.html>>

Helsingin Sanomat (24.2.2021) Pelastuslaitos vapautti aitaan jumiin jääneen rusakon Helsingin Maunulassa, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000007824396.html>>

Helsingin Sanomat (10.4.2021) Poliisille kymmeniä ilmoituksia Helsingissä ja Espoossa liikkuvasta mahdollisesta sudesta – Riistanhoitoyhdistys: ”Hyvin suurella todennäköisyydellä kyse oli sudesta”, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000007911581.html>>

Helsingin Sanomat (12.4.2021) Susi vaikuttaa olevan matkalla pois pääkaupunkiseudulta, viimeisin havainto tehty puoliltapäivin Espoossa – Poliisi: Suden annettava kulkea rauhassa, jottei se käänny takaisin, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000007914091.html>>

Helsingin Sanomat (27.4.2021) Rottia ruokkiva naapuri piinaa omakotitaloalueen asukkaita Vantaalla eikä kaupunki voi mitään: ”Rottakanta ehtii kasvaa massiivisesti”, <<https://www.hs.fi/kaupunki/vantaa/art-2000007942184.html>>

Helsingin Sanomat (3.5.2021) Sammakoiden rajua parittelua seurasi pelottava näky, joka sai luontokuvaajan hämilleen helsinkiläisessä metsikössä, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000007955816.html>>

Helsingin Sanomat (6.5.2021) Joutsen hivuttautui toisen revierille Töölönlahdella: Alkoi taistelu elämästä ja kuolemasta, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000007961577.html>>

Helsingin Sanomat (8.5.2021) Ulkoilijat säikäyttivät tutun merikotkapariskunnan pesästään Vanhankaupunginlahdella – ”Kävi niin kuin pelkäsimme”, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000007965691.html>>

Helsingin Sanomat (16.5.2021) Luontokuvaaja osui paikalle, kun Viikin kotkapari hylkäsi pesänsä – Lintujen rengastajan mukaan ulkoilijat tulivat liian lähelle, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000007980686.html>>

Helsingin Sanomat (27.5.2021) Sorsanpoikasia alkoi yhtäkkiä ”lätsähdellä” Kaivopihan betoniin – ”Se oli pelottavaa, ihmiset huudahtelivat kauhuissaan”, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000008004531.html>>

Helsingin Sanomat (28.5.2021) Helsinkiläisen Matti Vihavaisen pihaa ovat piinanneet lihavat ”tappajaetanat” jo 20 vuotta – Makkaratikkukonsti ei saa suositusta ympäristötarkastajalta, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000008004671.html>>

Helsingin Sanomat (23.6.2021) Kaksi hirveä jolkotteli aamulla keskelle Suomenlinnaa – Eläin on erittäin harvinainen näky saarella, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000008078351.html>>

Helsingin Sanomat (12.7.2021) Poliisi lopetti loukkaantuneen hirven Itä-Helsingissä: ”Kyllä siinä jotkut hieman pelästyivät kun poliisi ampui”, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000008119863.html>>

Helsingin Sanomat (14.7.2021) Hanhet tukkivat Helsinginkadun keskellä aamuruuhkaa – Töötäilevät autoilijat eivät häirinneet lintujen tyynenrauhallista kadunvaltausta, <<https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000008124353.html>>

Helsingin Sanomat (30.7.2021) Helsingissä valkuposkiahania on eniten Arabianrannassa ja poikueita Kaivopuistossa – Hanhia ovat verottaneet lukuisat vitsaukset, <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000008159978.html>>

YLE uutiset (20.9.2020) Peurat ja kauriit aiheuttavat harmia pihossa ja puutarhoissa – tuho voi olla hyvinkin järjestelmällistä, <<https://yle.fi/uutiset/3-11537665>>

YLE uutiset (25.9.2020) Rotta hyppäsi roskiksesta Armi Pohjansaron päälle: ”Ehdin suojata kädellä kasvoja, ja se lensi olkapään yli” – Helsingin Kontulassa rottasota, <<https://yle.fi/uutiset/3-11560603>>

YLE uutiset (4.11.2020) Metsäkauriista on tullut uusi citylaji Helsinkiin – ei enää pelkää ihmistä ja loikkaa puutarhoihin jopa kaksimetrisen aidan yli, <<https://yle.fi/uutiset/3-11628804>>

YLE uutiset (13.11.2020) Rotat ovat liikekannalla, sillä ne eivät voi sietää Raide-Jokerin työmaata – Jaana Kanninen istutti 160 kukkasipulia ja yhdessä yössä ne olivat kadonneet, <<https://yle.fi/uutiset/3-11634323>>

YLE uutiset (7.12.2020) Vain aidoilla pystytään kunnolla estämään kauriiden pääsy pihoihin ja puutarhoihin eteläisessä Suomessa – metsästys ei enää riitä rajoittamaan kannan kasvua, <<https://yle.fi/uutiset/3-11673503>>

YLE uutiset (8.3.2021) Köllöttelevät city-saukot ihastuttavat Joensuun keskustassa – Pielisjoen rannalla paistattelevat eläimet ovat ohikulkijoiden piristys, katso video, <<https://yle.fi/uutiset/3-11818287>>

YLE uutiset (11.3.2021) Töölönlahden julkissorsa on jo ainakin viisivuotias – albiinosta yksilöstä ei kuitenkaan ole kyse, <<https://yle.fi/uutiset/3-11831710>>

YLE uutiset (10.4.2021a) Helsingissä ja Espoossa aamupäivällä liikkuneesta sudesta ei enää uusia havaintoja – poliisin mukaan susi ei aiheuta ihmiselle vaaraa, <<https://yle.fi/uutiset/3-11878249>>

YLE uutiset (10.4.2021b) Lapsiperhe kohtasi suden Espoossa: ”Se oli todella koskettava hetki” – katso lukijan video sudesta Helsingissä, <<https://yle.fi/uutiset/3-11878636>>

YLE uutiset (12.4.2021) Susi liikkuu jälleen pääkaupunkiseudulla: viimeisin havainto Pohjois-Helsingissä – toimi näin, jos kohtaat suden, <<https://yle.fi/uutiset/3-11879552>>

Twitter

Hellsten, Johanna (2021) Kaunis tuholainen tuli ihmettelemään keittiön ikkunan taakse. #suomenluonto #kaupunkiluonto #valkohäntäkauris. Twitter 28.8.2021. <<https://twitter.com/JohannaHellste2/status/1431487888584331273>>

Holopainen, Minna (2021) Saimme piikkikäärä uudet naapurit. 🦆🦆 #luonto #luontokaupungissa. Twitter 6.5.2021. <<https://twitter.com/minnamijimoo/status/1390217933306187777>>

Knuutila, Seppo (2021a) Huomenta! Olisiko pitänyt antaa #söpöysvaroitus? #valkopsokihanhi #BarnacleGoose #linnut #kaupunkiluonto #Helsinki. Twitter 3.6.2021. <<https://twitter.com/KnuutilaS/status/1400324486512185345>>

Knuutila, Seppo (2021b) Saatatte olla jo lopen kyllästyneitä tähän vesilintujen poikasspämmiini, mutta silti rohkenen jakaa vielä yhden kuvan tältä aamulta. #Sinisorsa'emo toi vastakuoriutuneet poikasensa ensiuinnille peilityynelle #Suomenlahti'lle. #linnut #Mallard #BalticSea #Helsinki. Twitter 9.6.2021. <<https://twitter.com/KnuutilaS/status/1402651241797369868>>

Ristimäki, Martti (2020) Kyhmyjoutsen lipuu pimeällä Töölönlahdella. ”Kuunsillan” luo Linnanmäen valaistu maailmanpyörä. Takana jäälautta kiiltää – lautalta kuuluu laulujoutsenten ääntelyä. #helsinki #linnut #kaupunkiluonto. Twitter 19.12.2020. <<https://twitter.com/Martti-Ristimaki/status/1340186527163424768>>

Timo K. (2021) #Varpunen #kaupunkiluonto #Helsinki #linnut #luontokuva. Twitter 18.2.2021. <<https://twitter.com/TKuitti/status/1362487680932737025>>

Vanhala, Saara (2021) Tänään näin Keskuspuistossa aivan läheltä 3 metsäkaurista. Ne ylittivät kävelytien ja katosivat nopeasti metsään. Ihmeellistä. #luonto #kaupunki #kaupunkiluonto #Helsinki #Keskuspuisto #HelsinginKeskuspuisto. Twitter 19.1.2021. <https://twitter.com/saara_vanhala/status/1351512553491472385>

VirtuaaliLeena (2021) Tammikuisessa talvinäytelmässä esiintyi tänään peuraperhe! Kolmikron rohkein asteli noin viiden metrin etäisyydelle aamukahvipöydästäme. Vieraat herkuttelivat lumimarjapensaalla oksilla. @VaasaVasa #kaupunkiluonto yllättää nyt kun @vaasankt näytökset ovat harvinaista herkkua. Twitter 17.1.2021. <<https://twitter.com/LePoAn/status/1350749641621581824>>

Lähteet

- Aalto, Maija (2020) Paljasjalkaisia stadilaisia. *Helsingin Sanomat* 18.6.2020. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000006538717.html>> (linkki tarkistettu 21.10.2021).
- Ahlholm, Aku (2021) *Vargens röst. Rovdjursdiskursen i finsk, finlandssvensk och svensk press från 1990-talet till 2010-talet*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara (2010) Creating Disturbance: Feminism, Happiness and Affective Differences. Teoksessa Marianne Liljeström & Susanna Paasonen (toim.) *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Lontoo: Routledge, 33–46.
- Ahteensuu, Marko (2019) Käytätkö somedataa tutkimuksessasi? <<https://vastuullinentiede.fi/fi/tutkimustyo/kaytatko-somedataa-tutkimuksessasi>> (linkki tarkistettu 25.1.2022).
- Baker, Steve (1993) *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*. Manchester: Manchester University Press.
- Barua, Maan & Sinha, Anindya (2019) Animating the Urban: An Ethological and Geographical Conversation. *Social & Cultural Geography* vol. 20:8, 1160–1180.
- Brighenti, Andrea Mubi & Pavoni, Andrea (2021) Situating Urban Animals – A Theoretical Framework. *Contemporary Social Science* vol. 16:1, 1–13. DOI: <https://doi.org/10.1080/21582041.2020.1788131>
- Cassidy, Angela & Mills, Brett (2012) “Fox Tots Attack Shock”. Urban Foxes, Mass Media and Boundary-Breaching. *Environmental Communication* vol. 6:4, 494–511. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/17524032.2012.716370>
- DeMello, Margo (2012) *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.
- Despret, Vinciane (2013) From Secret Agents to Interagency. *History and Theory* vol. 52:4, 29–44.
- Donaldson, Sue & Kymlicka, Will (2011) *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*. Oxford: Oxford University Press.
- van Dooren, Thom & Bird Rose, Deborah (2012) Storied-places in a Multispecies City. *Humanimalia* vol. 3:2, 1–27. DOI: <https://doi.org/10.52537/humanimalia.10046>
- Fagerholm, Nora, et al. (2020) *Turkulaisten ulkoilu ja kaupunkiluonnon merkitys koronakeväänä 2020*. Turku: Turun kaupunki. Saatavilla: <https://www.turku.fi/sites/default/files/atoms/files/tutkimusraportteja_3-2020.pdf> (linkki tarkistettu 5.11.2021).
- Grasso, Chiara; Lenzi, Christian; Speiran, Siobhan & Pirrone, Federica (2020) Anthropomorphized Nonhuman Animals in Mass Media and Their Influence on Human Attitudes Toward Wildlife. *Society & Animals* 2020: 1–25. DOI: [10.1163/15685306-bja10021](https://doi.org/10.1163/15685306-bja10021)
- Hakala, Outimajja (2021) Lajienvälisiä kohtaamisia videoesseessä. Työryhmäesitelmä Kulttuuritutkimuksen päivillä Itä-Suomen yliopistossa 9.12.2021.
- Hakala, Salli & Vesa, Juho (2013) Verkkokeskustelut ja sisällön erittely. Teoksessa Salla-Maaria Laaksonen; Janne Matikainen & Minttu Tikka (toim.) *Otteita verkosta. Verkon ja sosiaalisen median tutkimusmenetelmät*. Tampere: Vastapaino, 216–244.
- Hankonen, Ilona (2021) *Ihmisiä metsässä. Luonto kulttuuriympäristökysymyksenä*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Helsingin Sanomat* (2021) Artikkelien kommentointiohjeet, <<https://www.hs.fi/kommentit/art-2000006396703.html>> (linkki tarkistettu 26.10.2021).
- Herzog, Hal (2010) *Some We Love, Some We Hate, Some We Eat. Why It's So Hard to Think Straight about Animals*. New York: HarperCollins.
- Isotalus, Pekka; Jussila, Jari & Matikainen, Janne (2018) Twitter viestintänä ja sosiaalisen median ilmiönä. Teoksessa Pekka Isotalus, Jari Jussila & Janne Matikainen (toim.) *Twitter viestintänä. Ilmiöt ja verkostot*. Tampere: Vastapaino, 9–30.
- Kalof, Linda; Whitley, Cameron Thomas & Bell, Jessica (2016) Media Representations of Animals in Urban Canada. Teoksessa Daniel Moorehead (toim.) *Animals in Human Society: Amazing Creatures Who Share Our Planet*. Lanham: University Press of America, 105–126.
- KMT (2021) *KMT 2020 lehtien lukijamäärät*, <https://mediaauditfinland.fi/wp-content/uploads/2021/01/KMT_2020_lukijamaarat-26-01-2021.pdf> (linkki tarkistettu 26.10.2021).

- Kummala, Petteri (2016) *Tämä ei ole luontoa! Hybridi, ympäristön luovuus ja urbaani monimuotoisuus. Kaupunkiluonnon esteettiset ulottuvuudet Helsingin keskustan kaupunkitilassa*. Helsinki: Unigrafia.
- Kupiainen, Reijo (2007) Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä. Teoksessa Leena-Maija Rossi & Anita Seppä (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 36–54.
- Laaksonen, Salla-Maaria & Matikainen, Janne (2013) Tutkimuskohteena vuorovaikutus ja keskustelu verkossa. Teoksessa Salla-Maaria Laaksonen; Janne Matikainen & Minttu Tikka (toim.) *Otteita verkosta. Verkon ja sosiaalisen median tutkimusmenetelmät*. Tampere: Vastapaino, 193–215.
- Linné, Tobias (2016) Cows on Facebook and Instagram: Interspecies Intimacy in the Social Media Spaces of the Swedish Dairy Industry. *Television & New Media* vol. 17:8, 719–733.
- Lorimer, Jamie (2015) *Wildlife in the Anthropocene. Conservation after Nature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lähdesmäki, Heta (2020) *Susien paikat. Ihminen ja susi 1900-luvun Suomessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Maddox, Jessica (2021) The Secret Life of Pet Instagram Accounts: Joy, Resistance, and Commodification in the Internet's Cute Economy. *New Media & Society* vol. 23:11, 3332–3348. DOI:10.1177/1461444820956345
- Molloy, Claire (2011) *Popular Media and Animals*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Nygren, Nina V. (2017) Monilajinen, oppiva kaupunki. Teoksessa Pia Bäcklund; Jouni Häkli & Harry Schulman (toim.) *Kansalaiset kaupunkia kehittämässä*. Tampere: Tampere University Press, 161–180.
- Nygren, Nina & Peltola, Taru (2014) Yllätyksen politiikka liito-oravakartoituksessa. *Alue ja ympäristö* vol. 43:2, 4–16.
- Nyman, Jopi & Schuurman, Nora (2016) Introduction. Teoksessa Jopi Nyman & Nora Schuurman (toim.) *Affect, Space and Animals*. Lontoo: Routledge, 1–9.
- Paasonen, Susanna (2014) Juhannustanssien nopea roihu ja Facebook-keskustelun tunneintensiteetit. *Media & Viestintä* vol. 37:4, 22–39.
- Parkinson, Claire (2019) *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*. Lontoo: Routledge.
- Pearson, Chris (2016) History and Animal Agencies. Teoksessa Linda Kalof (toim.) *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Peltola, Taru & Ratamäki, Outi (2020) Havaintoja susikiistasta #1: Pureeko yhteistoiminta susikiistaan? Saatavilla: <<http://www.collaboration.fi/2020/11/30/pureeko-yhteistoiminta-susikiistaan/>> (linkki tarkistettu 8.11.2021).
- Philo, Chris & Wilbert, Chris (2000) Animal Spaces, Beastly Places. An Introduction. Teoksessa Chris Philo & Chris Wilbert (toim.) *Animal Spaces, Beastly Places. New Geographies of Human-Animal Relations*. Lontoo: Routledge, 1–34.
- Puro, Jukka Pekka (2009) Pyhä sota kaupunkikaneja vastaan. Teoksessa Auli Harju (toim.) *Journalismikritiikin vuosikirja 2009*. Tampere: Journalismin tutkimusyksikkö, 96–104.
- Rantasila, Anna (2018) Tahmaiset affektit: Fukushima Daiichin ydinonnettomuus YLE:n uutisoinnin verkkokommenteissa. *Lähikuva* vol. 31:3, 30–45. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.76570>
- Ritvo, Harriet (2007) On the Animal Turn. *Daedalus* vol. 136: 4, 118–122.
- Räsänen, Tuomas (2020) Merikotkan ahdinko ja hoivasuojelun synty. Teoksessa Tuomas Räsänen & Nora Schuurman (toim.) *Kanssakulkijat. Monilajisten kohtaamisten jäljillä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 285–312.
- Salmia, Tiina (2018) Monkey in the Self-Portrait – The Non-Human Animal and the Question of Self-Representation. *WiderScreen* 3/2018, 1–19. Saatavilla: <<http://widerscreen.fi/numerot/2018-3/monkey-in-the-self-portrait-the-non-human-animal-and-the-question-of-self-representation/>> (linkki tarkistettu 23.3.2022).
- Schmidt, Jan Hinrik (2014) Twitter and the Rise of Personal Publics. Teoksessa Katrin Weller; Axel Burns; Jean Burgess; Merja Mahrt & Cornelius Puschmann (toim.) *Twitter and Society*. New York: Peter Lang, 3–14.
- Schuurman, Nora & Dirke, Karin (2020) From Pest to Pet: Liminality, Domestication and Animal Agency in the Killing of Rats and Cats. *Trace: Journal for Human-Animal Studies* vol. 6, 2–24. DOI: <https://doi.org/10.23984/fjhas.86934>
- Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuovan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.

Sveningsson Elm, Malin (2009) How Do Various Notions of Privacy Influence Decisions in Qualitative Internet Research? Teoksessa Annette N. Markham & Nancy K. Baym (toim.) *Internet Inquiry: Conversation about Method*. Lontoo: Sage, 69–87.

Swart, Sandra S. (2011) Review of Brantz, Dorothee, ed., *Beastly Natures: Animals, Humans, and the Study of History*. H-Environment, H-Net Reviews. Saatavilla: <<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=31301>> (linkki tarkistettu 17.3.2022).

Tilastokeskus (2020) Internetin käyttö medioiden seuraamiseen ja viestintään lisääntynyt, Saatavilla: <https://tilastokeskus.fi/til/sutivi/2020/sutivi_2020_2020-11-10_tie_001_fi.html> (linkki tarkistettu 27.10. 2021).

Tolvanen, Mattias (2002) *Kaupunkiluonto*. Helsinki: WSOY.

Tuomivaara, Salla (2016) Eläimet – luonnon ja yhteiskunnan rajoilla. Teoksessa Jarno Valkonen (toim.) *Ympäristösosiologia*. 2. painos. Jyväskylä: SoPhi, 115–141.

Turtiainen, Riikka & Sari Östman (2013) Verkkotutkimuksen eettiset haasteet: Armi ja anoreksia. Teoksessa Salla-Maaria Laaksonen; Janne Matikainen & Minttu Tikka (toim.) *Otteita verkosta. Verkon ja sosiaalisen median tutkimusmenetelmät*. Tampere: Vastapaino, 49–67.

Valtari, Minna (2020) Sosiaalinen media Suomessa: Selkeää kasvua vuonna 2020, Saatavilla: <<https://lmsomeco.fi/blogi/sosiaalinen-media-suomessa/>> (linkki tarkistettu 27.10. 2021).

Venäläinen, Juhana (2017) ”Numerot voivat näyttää sataa, mutta juna ei kulje” – Populaarin verkkokeskustelun perspektiivi kansalliseen velkakulttuuriin ja kestävä taloudenpidon ehtoihin. *Elore* vol. 24:2, 1–29. DOI: <https://doi.org/10.30666/elore.79301>

vieraslajit.fi (2021) Vieraslajit. Saatavilla: <<https://vieraslajit.fi/lajit>> (linkki tarkistettu 5.11.2021).

Vuorisalo, Timo (2015) Muutoksen pysyvyys? Kaupunkieläimet ja kaupunkilaisten eläinasenteet 1800-luvulta nykypäivään. Keynote-esityelmä Eläintutkimuspäivillä Tampereen yliopistossa 17.4.2015.

Wolch, Jennifer (1998) Zöopolis. Teoksessa Jennifer Wolch & Jody Emel (toim.) *Animal Geographies: Places, Politics, and Identity in the Nature-Culture Borderlands*. Lontoo: Verso, 119–138.

Wolch, Jennifer R.; West, Kathleen & Gaines, Thomas E. (1995) Transspecies Urban Theory. *Environment and Planning D: Society and Space* vol. 13:6, 735–760.

YLE (2019) Keskusteluohje. Saatavilla: <<https://yle.fi/aihe/s/keskusteluohje>> (linkki tarkistettu 26.10. 2021).

Saara-Maija Kallio

Saara-Maija Kallio, YTM,
mediatutkimus, Tampereen
yliopisto

VIATTOMAN LAPSEN REPRESENTAATIO ÄITIEN ILMASTO- JA EKOLOGISUUS- AIHEISSA INSTAGRAM- JULKAISUISSA



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Tässä artikkelissa tarkastelen, miten viattoman lapsen representaatio rakentuu Instagramin promootion kontekstissa. Tarkastelussa ovat ilmasto- ja ekologisuuksaiheiset julkaisut, joissa äidit jakavat kuvia lapsistaan, mikä on esimerkki niin sanotusta sharenting-ilmiöstä. Teoreettinen tulokulma pohjautuu filosofi Joanne Faulknerin ajatuksille lapsuuden viattomuudesta. Hänen mukaansa länsimainen käsitys lapsuuden viattomuudesta on sekä eksklusiivista että hankaloittaa lasten yhteiskunnallista osallistumista. Artikkelin aineisto koostuu 99 julkisesta Instagram-julkaisusta, joiden valokuvissa on mukana tilin omistajan lapsi tai lapsia. Sisällönanalyysin kautta olen tunnistanut kolme erityyppistä lapsiolemusta: 1) suojelun tarpeesta viestivä lapsiolemus, 2) osallistumisesta viestivä lapsiolemus, sekä 3) kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus. Esitän, että lasten kehojen representaatioiden kautta tuotetaan sekä geneeristä viattomuutta Instagramin promootiokoneiston käyttöön että lasten yhteiskunnallista osallisuutta. Yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa sharentingia olisi tärkeää pohtia lapsen oman äänen, representaatioiden kierron ja viattomuuden toisteisuuden näkökulmista.

Vanhempien jakamat valokuvat lapsistaan ovat nykyään erottamaton osa kuvapalvelu Instagramin visuaalisuutta. Vanhempien tapaa jakaa lapsistaan valokuvia, videoita ja tietoja sosiaalisessa mediassa kutsutaan sharenting-ilmiöksi (Blum-Ross & Livingstone 2017, 110). Tässä artikkelissa tarkastelen, miten lasten viattomuuden merkitykset rakentuvat yhteiskunnallisten aiheiden kautta ja sosiaalisen median promootion kontekstissa. Artikkelissa yhteiskunnalliset aiheet rajataan ilmasto- ja ekologisuuksaiheisiin, jotka ovat nousseet Instagramissa tärkeiksi perheaiheiksi niin vuoden 2019 eduskuntavaalien, IPCC-raporttien kuin ilmastoaktivisti Greta Thunbergin inspiroimien koululaislakkojenkin vuoksi. Esimerkiksi aihetunnisteella #ilmastonmuutos

löytyy yli 33 000 Instagram-julkaisua vuodesta 2014 alkaen ja julkaisut sisältävät runsaasti myös valokuvia lapsista.

Näkökulmani perustuu ajatukselle, että lapset eivät voi aina itse päättää omista representaatioistaan sosiaalisessa mediassa. Representaatiot kuitenkin luovat lapsille digitaalista jalanjälkeä (Autenrieth 2018, 220) ja viestivät kuluttajuudesta, identiteetistä ja ideologioista, mutta eivät välttämättä lasten omilla ehdoilla ja heistä kertoen (Kallio 2021, 69). Sharenting-ilmio kytkeytyy tutkimuksissa muun muassa vanhempien minäesityksiin (Blum-Ross & Livingstone 2017, 110) ja niin kutsuttuun laajennettuun minuuteen (Holiday et al. 2020, 1). Sharenting-ilmiota on siis pyritty selittämään sekä vanhempien itseilmaisun tarpeen että vanhempien laajennetun minuuden kautta. Tällä tarkoitetaan sitä, että vaikka vanhemmat tiedostavat verkkoon ja sosiaaliseen mediaan liittyviä uhkia, kuten pedofilia ja lasten datan kerääminen (Autenrieth 2018, 222; Mascheroni 2020, 808–809) ja ovat omaksuneet lastensuojelullisen näkökulman, he saattavat silti jakaa lapsistaan valokuvia ja tietoja, koska lapsi liittyy niin oleellisesti siihen minäesitykseen, jota vanhempi haluaa välittää itsestään (Holiday et al. 2020).

Mediakeskustelussa sharenting-ilmio nostetaan toistuvasti esiin riskinäkökulmien kautta. Esimerkiksi Britanniassa Barclays-pankki on ennustanut, että vuoteen 2030 mennessä kaksi kolmasosaa nuorten henkilöiden identiteettivarkauksista perustuisi sharenting-ilmioon (BBC 2018). Suomessa taas on uutisoitu laajasti Pelastakaa Lasten tuottamasta julkaisusta, jonka mukaan lasten arkipäiväiset kuvat voivat päätyä sosiaalisesta mediasta seksualisoiviin konteksteihin, joissa kuvia käytetään seksuaalisiin tarkoituksiin (Pelastakaa Lapset 2021). Datafikaation keskellä lasten yksityisyydestä ja haavoittuvuudesta on tullut toistuva ja affekteja herättävä puheenaihe.

Sharenting-ilmion kytkeytymistä visuaaliseen kulttuuriin on tutkittu muun muassa perhevalokuvien kaanonin (Wang et al. 2014; Le Moignan et al. 2017), sukupuolten ja etnisyyksien stereotyyppisen esittämisen (Choi & Lewallen 2018) sekä lasten idealistisen esittämisen (Dobson & Jay 2020) näkökulmista. Osa tutkimuksesta on keskittynyt myös kaupallisiin yhteistöihin liittyvään sharentingiin ja sen visuaalisuuteen, kuten lasten kasvojen arvoon (Kallio 2021), ja lasten rooliin osana vanhempien minäesityksiä ja promootiota (Abidin 2017; Holiday et al. 2020). Lukuun ottamatta Locatellin (2017) Instagram-imetyksvalokuvien tutkimusta, ei sharenting-ilmiota ole kuitenkaan tutkittu osana yhteiskunnallista vaikuttamista.

Tässä artikkelissa tarkastelen, millaisia lasten representaatioita rakennetaan äitien ilmasto- ja ekologisuusaiheisissa Instagram-julkaisuissa ja millaista osallisuutta lapsilla on heitä kuvaavissa representaatioissa. Sharenting-ilmion kytkeytymistä ilmastonmuutos- ja ekologisuusaiheisiin on tärkeää tutkia siksi, että myös yhteiskunnallisessa promootiossa rakennetaan ja käytetään hyväksi länsimaista viattoman lapsen representaatiota. Yhteiskunnallista sharentingia tutkimalla saadaan erilaisia näkökulmia sharenting-ilmion syihin ja lapsuuden representaatioiden merkityksiin sosiaalisen median visuaalisessa kulttuurissa. Konstruktionistisen lapsuudentutkimuksen mukaisesti olen kiinnostunut myös siitä, millaista osallisuutta lapsilla on heidän oman elämänsä suhteen, eli millaisia mahdollisuuksia heillä on olla aktiivisia toimijoita (Vänskä 2012, 32). Lasten osattomuus koskien heidän omia representaatioitaan on ollut sharenting-tutkimuksessa kriittisen tarkastelun kohteena (Dobson & Jay 2020, 73–74).

Viattomuus lasten vankilana

Lapsuuden viattomuutta on kierrätetty länsimaisessa kuvastossa jo satoja vuosia. Ensin viattomuus on yhdistynyt 1600–1700-luvuilla valistuksen ajan taidemaalauksiin ja lapsuuden käsitteelliseen erottamiseen aikuisuudesta (Ariès 1962, 109–110; Vänskä 2012, 83–91). 1800-luvulta alkaen viattomuudesta on tullut osa massatuotantoa erilaisten kulttuurituotteiden, kuten lastenkirjojen ja elokuvien myötä (Vänskä 2012, 92–93). Nykyisessä media-ympäristössä lasten viattomuus palvelee pitkälti kapitalistisia tarkoituksia, kun sitä hyödynnetään muun muassa mainoskuvissa (Faulkner 2010, 137). Myös politiikassa käytetään viattoman lapsen käsitettä ja kuvastoa hyödyksi esimerkiksi moraalisen paniikin synnyttämiseksi (emt., 3). Faulknerin (2010) mukaan lasten romantisoitu viattomuus on paitsi kaupallista ja poliittista myös uhka lapsille, sillä se sulkee ulos osattomia lapsia ja kaventaa lasten vaikutusmahdollisuuksia yhteiskunnassa. Sharenting-ilmiön myötä lasten viattomuus on saanut jälleen uuden ilmenemismuodon, jossa osallisuuden ja osattomuuden teemat nousevat keskeisiksi.

Miten viattomuudesta sitten on tullut lapsia määrittelevä ominaisuus? 1700-luvun alkupuolella lapsuuteen suhtauduttiin jo erityisenä ajanjaksona ja samaan aikaan viattomuuden konstruktio kehittyi ja kiinnittyi lapsuuden käsitteeseen (Kaiser & Huun 2002, 184). 1700-luvun eurooppalaisissa taidemaalauksissa kypsytön lapsi esitettiin nykyhetkessä, ilman viitteitä menneestä tai tulevasta, ilman aikuisia ja ilman selkeää sosiaaliluokkaa. Näin viattomuudella viitattiin universaaliin ideaan viattomasta lapsuudesta. (Vänskä 2012, 90–91.) 1700-luvulla ajatus lasten viattomuudesta vakiintui niin eurooppalaisen yhteiskunnan moraalisäännöissä, kuvastossa, kirjallisuudessa kuin tavoissakin (Ariès 1962, 110). Viattomuuden eetoksessa näkyi yhtäältä suojeleminen, muun muassa seksuaalisuudelta, jolta lapsia ei aikaisemmin ollut suojeltu, ja toisaalta lasten vahvistaminen kurin ja koulutuksen kautta (emt., 119).

Lapsen viattomuudesta tuli valistusfilosofi Jean-Jacques Rousseau'n *Émile eli kasvatuksesta* -teoksen (1933 [1762]) myötä luonnollisuuden ohella lapsen arvokas ominaisuus, jota oli ylläpidettävä murrosikään ja kehon muutoksiin saakka. Rousseau'n teos vaikutti länsimaisessa kontekstissa myös siihen, että lapsen kasvattamisesta hyväksi ja hyvinvoivaksi kansalaiseksi tuli perheen päätehtävä ja näin ollen myös äitien hallinnoimasta yksityisen piiristä, kodista, tuli poliittinen tila (Faulkner 2010, 72–73). Lapsista tuli siis paitsi viattomia myös suojeltavia ja tulevaisuutta harteillaan kantavia tulevia aikuisia.

Filosofi Joanne Faulkner suhtautuu teoksessaan *The importance of being innocent: Why we worry about children* (2010) lasten viattomuuden romantisoimiseen kuitenkin kriittisesti. Hänen mukaansa viattomuudesta on rakentunut länsimaisille lapsille eksklusiivinen vankila, joka hankaloittaa lasten yhteiskunnallista osallistumista liiallisen kontrollin kautta. Toisaalta lapsuuteen liitetty viattomuus on hänen mukaansa myös fantasiaa huokuva, menneisyyden pakopaikka aikuisille, jotka pyrkivät ylläpitämään sitä itsensä vuoksi. (Emt., 145.) Tällä Faulkner tarkoittaa sitä, että lasten viattomuus on myös aikuisissa piilevää haavoittuvuutta. Esimerkiksi ilmastokriisin arvaamattomuuden edessä myös aikuiset ovat haavoittuvia, turvattomia ja tietämättömiä. Lasten viattomien representaatioiden kautta aikuisten on helpompi käsitellä myös omaa hätäänsä, sillä aikuiset haluavat pelastaa paitsi lapset ja tulevaisuuden myös itsensä. (Faulkner 2010, 120–148.)

Myös sharenting-ilmiön kontekstissa viattomuuden vankilan voidaan nähdä tarkoittavan lasten osattomuutta ja viattomuuden kapitalistista hy-

väksikäyttöä. Yhteiskunnallisen sharentingin näkökulmasta lapsuuden viattomuus on se käyttövoima, jolla vanhemmat osallistuvat sosiaalisen median poliittisiin keskusteluihin. Lapsia pidetään Faulknerin (2010, 117) mukaan apoliittisina, kykenemättöminä politiikkaan, joten lapsiin vetoaminen saa poliittisissa kamppailuissa usein jakamattoman suosion ja näin lapset nousevat politiikan yläpuolelle. Faulkner (2010, 147–148) pitää kuitenkin ongelmallisena sitä, että lasten omaa ääntä ei poliittisessa keskustelussa kuulla, vaan viattomuuden vankilaa ylläpidetään holhoavalla suhtautumisella lapsiin. Sharenting-ilmion kohdalla lasten osallisuus ja suostumus ovat kaksijakoinen asia: yhtäältä lapset saattavat saada poliittista subjektiutta sharenting-ilmion kautta, mutta toisaalta, iästä ja jakamisen tavasta riippuen, lapset saattavat olla myös pelkästään poliittisia objekteja.

Myös sharenting-ilmion kohdalla suojelunäkökulma yhdistyy paradoksaalisesti hyötynäkökulmaan, kun lasten viattomuutta hyödynnetään muun muassa vanhempien kaupallisiin yhteistöihin kaupallisilla sosiaalisen median alustoilla (Kallio 2021; Hunter 2016). Lapsuuden viattomuus on myös pitkälti kuluttajuuden ympärille rakennettua fantasiamaailmaa, jossa suloiset pienet vaatteet, lelut ja lapset tuottavat sentimentaalista visuaalisuutta (Faulkner 2010, 40–142). Vänskä ja Autio (2009, 59) ovat tulkinneet Daniel Thomas Cookin (2004) *Commodification of childhood* -kirjaa niin, että ”nykyinen lapsuuden käsite on kokonaisuudessaan sidoksissa kaupallisen kulttuurin ja kapitalismin syntyyn”. Lapsuuden viattomuuden kuluttajina aikuiset ovat osa sitä hyödyntävää kapitalismia.

Viattomuuden ja luonnollisuuden visuaalinen kielioppi (Vänskä 2012, 90) ei ole kuvissa mitenkään yhdenmukaista. Lapsuuden viattomuus rakentuu tarkasti fasilitoidusta, sentimentaalista visuaalisuudesta, joka mahdollistaa oikeanlaisen katseen ikään kuin vanhempien läsnä ollessa. Tämä sentimentaalinen viattomuus on toteutunut muun muassa Anne Geddesin 1990-luvun vauvakuvien kohdalla. (Faulkner 2010, 142.) Sharenting-ilmion kohdalla vanhempien katse seuraa lasten representaatioita myös siksi, että kuvat sijaitsevat vanhempien sosiaalisen median tileillä. Viattomuuden käänköpuolena nähdään seksuaalisuus, jota lapsuuteen ei haluta liittää (Vänskä 2012, 10). Faulknerin (2010) mukaan ongelmallisena pidetään viattomuuden pilaantumista, eli lasten esittämistä tai katsomista väärin, ei-viattomina. Esimerkiksi murrosikäiset lapset ja pakolaislapset eivät enää edusta yhteiskunnassa samanlaista viattomuutta kuin pikkulapset, koska he ovat joutuneet kosketuksiin aikuisten maailman kanssa (emt., 104–112). Lasten viattomuuteen liittyy siis erillisyyttä aikuisten maailmasta, vaikka tuota viattomuutta paradoksaalisesti tuotetaan paljon aikuisia, ei lapsia itseään varten.

Instagram promootioalustana

Kuviin ja videoihin erikoistunut Instagram on sosiaalisen median alusta, jolla on maailmanlaajuisesti noin miljardi aktiivista käyttäjää kuukaudessa (Statista 2021). Instagramin oli alun perin tarkoitus olla spontaaniin, ystävien väliseen jakamiseen perustuva kuvapalvelu (Abidin 2016, 7), mutta nykyään alustaa luonnehtii suosittujen somevaikuttajajätien suuri määrä (Maares & Hanusch 2020, 266). Sharenting, eli lasten valokuvien ja perhevalokuvien julkaiseminen on Instagramissa hyvin suosittua (Dobson & Jay 2020, 58) ja esimerkiksi bloggaajaäidit julkaisevat blogialustaa mieluummin Instagramin Stories-toiminnolla lasten tunnistettavia kasvokuvia (Kallio 2021, 68).

Instagramia luonnehtii nykyään koko alustan läpäisevä promootio: Instagramista on tullut promootioalusta, jossa osallistutaan erilaisten brändien läpinäkyvään tai piilotettuun kaupalliseen promootioon (Maares & Hanusch 2020, 266–267; Duffy & Hund 2015) sekä yhteiskunnalliseen ja poliittiseen promootioon (Lalancette & Raynauld 2019, 888). Instagram ja muut sosiaalisen median alustat ovat diskursiivisia tiloja, joissa tietyt poliittiset näkemykset nousevat algoritmien ansiosta esiin ja joissa yhteiskunnallinen informaatio leviää kansalaisten tietoisuuteen ensimmäisenä (Koiranen et al. 2020, 1–2). Uusitalon (2020, 123) mukaan Instagram tarjoaa mahdollisuuden tutkia arjen politiikkaa ja erityisesti kuvien roolia tuossa arjessa.

Promootion käsitettä tutkineen kulttuurintutkija Andrew Wernickin (1991, 186) mukaan kulttuuri ja eri diskurssit ovat niin saturoituneita promootiosta, että voidaan puhua promootiokulttuurista. Promootio ei ole pelkästään kaupallista, mutta se viestii siitä, että jotakin on tarjolla (Wernick 1991, 181–182). Sosiologian näkökulmasta Wernick (1991, 185) sijoittaa promootion ekonominen talouden ja symbolisen talouden välimaastoon: kulttuurisena voimana promootio ei ole tarkoittanut vain siirtymää uuteen aikaan tuotannossa ja merkkien kierrossa, vaan muutosta kulttuurin ja talouden suhteessa itsessään. Promootion erottaa propagandasta se, että totuudellisuudella ei ole itsessään merkitystä, vaan vain käytettävä kieli on merkityksellistä. Promootiolle on olennaista viittausten ja intertekstuaalisuuden loputon kierre ja se ammentaa voimansa vanhoista symboleista (Wernick 1991, 187–189), kuten on ilmeistä myös lapsuuden viattomuuden kohdalla. Vänskin (2012, 217) mukaan juuri lapsen ”kulttuurinen figuuri”, etenkin viattomaksi käsitteellistetty lapsi osoittaa esimerkillisesti sen, miten voimakkaat tunteet ja affektit nousevat esiin kuvien vastaanotossa ja kuinka kuvien tuottajat manipuloivat tunteita ja affekteja työssään.

Myös Instagramin tavanomaista käyttöä, alustan slangia (Gibbs et al. 2015, 257), luonnehtii promootio. Instagramin alustaslangi on muotoutunut käyttöliittymän tarjoamien ominaisuuksien ympärille: palvelussa on mahdollista jakaa nopeasti valokuvia sekä palvelun sisällä että muihin palveluihin, käyttää aiheutunnisteita julkaisujen kanssa ja lisätä valokuviin erilaisia filttereitä. Instagramissa jakaminen on aiempiin sosiaalisen median alustoihin verrattuna nopeaa ja rutiininomaista, ja ennen kaikkea valokuvien yleisöt ovat Instagramissa suurempia. (Gibbs 2015, 258–265.) Perhevalokuvista tulee ”yleisissä varastotiloissa” katseltavia julkisia kuvia, joilla on yhä uusia käyttötarkoituksia uusissa konteksteissa ja uudelleenkehystettyinä (Van Dijck 2008, 70–71). Yhteiskunnallisessa sharentingissa erityisen kiinnostavaa on se, millaisia uusia tai ilmiselviä merkityksiä Instagramissa tuotetaan lapsuuden viattomuuden avulla, kun tuo viattomuus yhdistetään toisen ihanteita ja arvoja välittävän ”visuaalisesti koodatun kokonaisuuden” (Vänskä & Autio 2009, 58), eli luonnon kanssa.

Aineisto, kuva-analyysin metodi ja tutkimuseettiset ratkaisut

Artikkelin aineisto koostuu yhteensä 99 julkisesta ilmasto- ja ekologisuusaiheisesta sharenting-julkaisusta 13 eri Instagram-tililtä. Olen hakenut julkaisut Instagramin hakutyökalulla käyttäen viittä suomenkielistä ilmasto- ja ekologisuusaiheista aiheutunnistetta lokakuun 2020 ja maaliskuun 2021 välillä. Osallistujatilien pseudonymiteetin takaamiseksi en julkaise käytettyjä aiheutunnisteita artikkelissa. Kriteerinä tilin valitsemiselle olen pitänyt sitä, että

tilillä on julkaistu jollakin aihetunnisteista ainakin kaksi kertaa, eli kyseessä on jatkumo. Toinen kriteeri on, että julkaisun kuvassa on tilin omistajan lapsi tai lapsia.

Rekrytoin tilejä mukaan tutkimukseen suurimmista julkaisumääristä alkaen. Osa tilien omistajista on julkaissut vain kaksi kertaa ja osa noin kaksikymmentä kertaa käyttäen kyseessä olevia aihetunnisteita. Muutama tileistä profiloituu somevaikuttajatileiksi. Julkaisuissa esiintyvät lapset ovat pääosin taaperoita ja leikki-ikäisiä, mutta kuvissa esiintyy myös vauvoja ja alakoululaisia.

Analyysin alussa pseudonymisoin aineiston Photoshop-ohjelmalla ja syötin julkaisujen kuvakaappaukset laadullisen aineiston analysoimiseen tarkoitettuun Atlas.ti-ohjelmistoon. Etsin julkaisuista tapoja, joilla ilmasto- ja ekologisuusaiheista visuaalisuutta lapsuudesta rakennetaan. Analyysin ensimmäisessä vaiheessa halusin tarkastella julkaisujen elementtejä kuvan omasta tilasta käsin (Rose 2012, 43). Koodasin julkaisuista sisällönanalyysillä yhteensä 15 yläkategorian koodia, joilla oli 29 alakategoriaa. Osa yläkategorian koodeista perustui Dobson & Jayn (2020, 61) lasten Instagram-representaatioiden analysointitaulukkoon, osa Rosen (2012, 81–104) sisällönanalyysiin ja osa artikkelin teoriakirjallisuuteen (Autenrieth 2018 ja Vänskä 2012).

Tekstiin (julkaisun teksti + aihetunnisteet) liittyviä yläkategorian koodeja (ks. myös Dobson & Jay 2020, 61) tuli yhteensä neljä ja alakategorian koodeja 15. Kaikki yläkategorioiden koodit löytyvät oheisesta taulukosta.

Yläkategorian koodit: KUVA			
Perustuu: Dobson & Jay (2020)	Perustuu: Rose (2012)	Perustuu: Autenrieth (2018)	Perustuu: Vänskä (2012)
Aktiivisuus	(Lapsen) ikä	Anti-sharenting	Viaton lapsi
Asento	Lokaatio	Sharenting	
Filteri	Paikka		
Katseen suunta	Sää		
Kuvan ja tekstin suhde	Vuodenaika		
Laatu			
Visuaalinen markkinointi			
Yläkategorian koodit: TEKSTI (Julkaisun teksti + aihetunnisteet)			
Perustuu: Dobson & Jay (2020)			
Aihetunnisteet			
Positio			
Promootio			
Sävy			

Taulukko 1. Yläkategorioiden koodit sisällönanalyysissä.

Myös julkaisujen tekstien ja aihetunnisteiden koodaaminen oli tärkeää siksi, että valokuvat esiintyvät harvoin yksin. Usein kyse on kuva- ja tekstiparista, jossa teksti saattaa selittää kuvaa, mutta kuvan merkitys ei pelkisty pelkkään kuvatekstiin (Rose 2012, 16). Myös Thompsonin (2011) mukaan nykyisessä mediamaisemassa kuvaan liittyy usein puhuttu tai kirjoitettu teksti. Sitä, miten näemme ja ymmärrämme kuvaa muokkaavat paitsi kulttuuriset oletuksemme ja viitekehuksemme myös kuvan yhteydessä esiintyvä teksti. (Emt., 57.)

Sisällönanalyysi jatkui abstrahoinnilla, kun olin tuonut koodatut julkaisut Word-ohjelmistoon. Analyysissä alkoi hahmottua lapsiolemuksen käsite, joka pitää sisällään kolme erilaista lapsen representaatiotyyppiä. Analyysin loppuvaiheessa koodasin kolme lapsiolemusta vielä Atlas.ti-ohjelmistolla koko aineistosta ja toin ne Word-ohjelmistoon, jotta pystyin tarkastelemaan niiden

kuva- ja tekstisisältöjä yksi olemustyyppi kerrallaan ja näin, ilmeneekö niissä päällekkäisyyttä.

Aineiston arkaluontoisuuden vuoksi tutkimuseettinen harkinta oli olennainen osa tutkimuksen metodologista pohdintaa. Sharenting-ilmion tutkimisen vaarana on, että lasten ja aikuisten epäsymmetristä suhdetta toisinnetaan, kun tutkitaan esimerkiksi vauva- ja taaperoikäisten representaatioita ilman lasten tietoon perustuvaa suostumusta. Toisaalta ilmiön tutkiminen voi olla suojelullinen teko, joka nostaa esiin kompleksista näkökulmaa liittyen lasten oikeuksiin ja etuun digitaalisilla alustoilla. (Mustola & Kiili 2021 [2019], 128–130.) Mustola & Kiili (2021 [2019], 130) nostavat esiin myös tärkeän lasten osallisuutta koskevan seikan, joka kytkeytyy viattomuuden problematiikkaan: ”Asian käsitteleminen tutkimuksellisesti sekä lasten oikeuksien esiin nostaminen saattavat aikuisyleisön kautta parantaa myös lasten asemaa päätöksenteossa, joka koskee heidän tietojensa levittämistä.”

Tässä tutkimuksessa Instagram-tilien omistajat allekirjoittivat tutkimusluvan, jolla he suostuivat siihen, että heidän julkaisujaan käytetään tutkimuksen aineistona. Tutkimuslupaa suositti Tampereen alueen ihmistieteiden eettisen toimikunnan sihteeri. Eettistä ennakoarviota tutkimukselle ei suositeltu sen vuoksi, että lapset eivät ole tutkimuksessa varsinaisesti tutkimushenkilöitä, vaan analyysin kohteena ovat lasten representaatiot, eikä lasten valokuvia julkaista tutkimuksessa. Tilin omistajien ja lasten pseudonymiteetin säilyttämiseksi muokkasin aineiston kuvailua analyysissä yksityiskohtien osalta.

Lapsiolemus osana yhteiskunnallista ja kaupallista promootiota

Nostan aineistosta esiin kolme erilaista, joskin osittain päällekkäistä lapsen representaatiotyyppiä: 1) suojelun tarpeesta viestivä lapsiolemus, 2) osallistumisesta viestivä lapsiolemus, ja 3) kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus. Kaikkia näitä representaatioita yhdistää ei-näyttämisen tapa esittää lasta, sillä aineiston kuvat ovat 90-prosenttisesti anti-sharenting-valokuvia (Autenrieth 2018, 226–227), joissa lapsen kasvot on joko peitetty, lasta on kuvattu takaa, sivusta, kaukaa tai lapsen kehosta näytetään vain osa, jotta tätä ei voitaisi tunnistaa valokuvista.

Aineiston anti-sharenting-valokuvat ovat pitkälti lapsen takaa kuvattuja tai niissä esitetään osittainen lapsi, eli vain jokin osa lapsen kehoa, kuten jalat tai kädet. Lisäksi lapsi on usein kasvot osittain peitettynä kuvassa, joko jo kuvaustilanteessa tai jälkikäteen käsiteltynä, eli lapsen silmien eteen on laitettu esimerkiksi sydänhymiöt kuvankäsittelyohjelmalla.

Käytän analyysissä representaation sijaan käsitettä lapsiolemus, koska se tuo esiin, kuinka elimellisesti pienikin vihje lapsen kehosta kantaa lapsuuden merkityksiä mukanaan. Termi *olemus*, *essentia* viittaa olion ominaisuuksiin, joiden menettäminen muuttaisi olion toiseksi (Tieteen termipankki). Lapsen olemukseksi julkaisuissa voidaan mieltää sekä tietynlainen keho että viattomuus. Kehon muutos, murrosikä, muuttaa myös lapsen suhdetta viattomuuteen. Cookin (2004, 15) mukaan sekä yksittäiset lapset että lapsuuden käsite toimivat arvojen, identiteettien ja historioiden ilmentäjinä. Lapsiolemusten kautta lapsuuden symboliset merkitykset kiinnitetään niin suojelun, tulevaisuuden kuin kuluttajuudenkin teemoihin. Lapsiolemus on julkaisuissa sinänsä neutraali, mutta se liitetään erilaisiin tarkoituksiperiin, joita se tulee vahvistaneeksi. Tämän vuoksi käytän lapsiolemusten perässä sanaa ”viestivä”.

Lapsiolemuksien suhdetta viattomuuteen ja osallisuuteen sekä kaupalliseen ja yhteiskunnalliseen promootioon kuvaan tarkemmin seuraavassa nelikentässä.



Kuva 1. Nelikenttä lapsiolemuksien suhteesta viattomuuteen ja osallisuuteen sekä kaupalliseen ja yhteiskunnalliseen promootioon.

Suojelun tarpeesta viestivä lapsiolemus

Ensimmäinen lapsiolemustyyppi, eli suojelun tarpeesta viestivä lapsiolemus kuvaa analyysissä lasta, joka on julkaisujen teksteissä luonnon tavoin haavoittuvainen ja tarvitsee suojelua. Tämä lapsiolemus on julkaisujen valokuvissa tyypillisesti jonkinlaisessa kanssakäymisessä luonnon kanssa. Representaatiot ovat pitkälti lapsen ja luonnon kehollisia kohtaamisia: lapsi istuu kunnan päällä tai lapsen kädet koskettelevat lehtiä, kukkia tai keppejä. Lapset eivät ole kuvissa varsinaisesti sen passiivisempia kuin muiden kategorioiden lapsiolemukset, mutta he tekevät lapsille tyypillisiä asioita, eivätkä toimi kuin pienet aikuiset: he leikkivät lätäköissä, tarkkailevat eläimiä ja syövät eväitä luonnossa. Toisaalta kuvista löytyy myös klassisempia lapsen ja luonnon yhteyttä korostavia kuvia, joissa lapsen passiivinen keho on kuin osa luontoa: lapsi makaa ruohikossa, lapsi katsoo lainehtivaa niittyä tai ulapalle päin.

Suojelun tarpeesta viestivän lapsiolemuksen representaatioissa esiintyy aineistossa tyypillisesti vain yksi lapsi. Toisinaan kuvissa on mukana myös äiti, joka joko pitää lasta sylissään tai on muutoin aivan lapsen vieressä. Tätä kautta korostuu myös yksi jaettujen kuvien tehtävä: Lasten valokuvat kertovat vanhemman laajennetusta itsestä ja muun muassa hänen pyrkimyksistään tai kyvyistään (Holiday et al. 2020, 10). Äidin ja lapsen yhteiskuva sylitysten

nojaa visuaalisesti myös Neitsyt Marian ja Jeesus-lapsen kirkollisiin kuviin 1100-luvulta (Ariès 1962, 36–37). Suuri osa kategorian valokuvista kuvaa taaperoita, joka sekin muokkaa visuaalisuutta omanlaisekseen: taaperot istuvat tai seisovat ja tekevät monissa kuvissa asioita käsillään. He ovat viattoman lapsen representaation mukaisesti uppoutuneita omaan tekemiseensä, eivätkä poseeraa kameralle (Vänskä 2012, 45). Julkaisuissa muutama valokuvista on muutettu mustavalkoisiksi, jonka voi ajatella vahvistavan lapsen viattomuuden merkitystä: mustavalkoiset valokuvat kytkevät nykyajan lapsen osaksi pidempää lapsuuden historiaa, koska ne viittaavat vanhoihin valokuviin.

Julkaisujen affektiivisuutta korostetaan teksteillä, joissa painotetaan lasten oikeutta neljään vuodenaikaan ja onnelliseen elämään. Suojelun tarpeesta viestivää lapsiolemusta käytetään esimerkiksi kuvittamassa tunnepitoisia julkaisuja maapallon tilasta, joissa huoli lasten tulevaisuudesta korostuu IPCC-raportin, lämpimien talvien ja lajikadon vuoksi. Suojelun tarpeesta viestivää lapsiolemusta halutaan pitää kantoliinassa ja kasvattaa maalla, ja hänen puolestaan halutaan sijoittaa sekä suojella kulttuuriperintöä. Lapsiolemus nähdään uhrina, jota tulisi luonnon tavoin suojella aikuisten toimesta. Lapsuus nähdään Zarzyckan (2016, 38) mukaan usein universaalina haavoittuvuuden tilana, jolloin sen suojeltavuus ja vartioitavuus korostuu. Faulknerin (2010) mukaan lasten suojeleminen ei liity vain lasten pieneen kokoon ja haavoittuvuuteen suhteessa aikuisiin. Lapsuuden viattomuus yhdistyy länsimaisiin arvoihin ja edustaa kaikkea, mitä aikuisten on suojeltava, niin itsessään kuin koko ihmiskunnassa. Aikuisten identiteetti muodostuu siis suhteessa viattomaan lapseen, lapsen suojelijana, kun taas lapsi edustaa kaikkea viatonta, suojelemisen ja kunnioittamisen arvoista. (Emt., 120.)

Suojelun tarpeesta viestivään lapsiolemukseen liittyy julkaisuissa myös pohdintaa lasten saamisesta ja lasten hiilijalanjäljestä. Julkaisuissa puolletaan oikeutta saada lapsia myös ilmastokriisin keskellä ja aktivoidaan seuraajia keskustelemaan aiheesta. Näissä julkaisuissa lapset esitetään siis tutkimustulosten valossa mahdollisina antagonisteina suhteessa ilmastokriisiin. Visuaalisesti lapsiolemus esitetään näissä julkaisuissa kuitenkin hentoisena kehona, kurottamassa pienillä sormillaan kohti puun oksia. Suojelun tarpeesta viestivä lapsiolemus tuntuu olevan kuin argumentti sekä luonnon että lapsen olemassaolon puolesta: lapsen representaation voidaan nähdä työskentelevän tällaisissa julkaisuissa vahvasti lapsuuden suojelemisen puolesta. Lapseen viitataan myös ”itse elämänä”, eli suojelun tarpeesta viestivän lapsiolemuksen voidaan nähdä symboloivan kaikkea elävää: Rousseauin (1933 [1762]) yhdistämää puhdasta ja viatonta ihmisluontoa sekä ympäröivää luontoa.

Huomionarvoista on, että eurooppalainen viattoman lapsen representaatio on hyvin kapea ja jättää ulkopuolelle lapsia, jotka eivät sovi visuaalisesti tähän muottiin. Vaikka julkaisujen suojelun tarpeesta viestivät lapset esitetäänkin ilmastokriisin ja aikuisten päätösten uhreina, eivät he ole etnisyytensä, kulttuurinsa ja sosioekonomisen asemansa vuoksi samanlaisessa uhrisituatiossa kuin pakolaisleirien tai kriisialueiden lapset. Kriisialueiden lasten kärsivät kasvot ovat sen sijaan nousseet hyväntekeväisyysjärjestöjen kampanjoissa ja uutisissa symboliksi siviiliuhreille (Zarzycka 2016, 29). Faulknerin (2010) mukaan länsimaista lapsuuden viattomuutta tuotetaan ja suojellaan eristämällä se aikuisten maailmasta, kuten konflikteista, työstä ja haluista. Lapsuus on ylistettyä ja puhtaampaa kuin aikuisuus. Siksi kaikki länsimaisesta viattomuudesta poikkeava, kuten turvapaikanhakijalapsen tai elämässään ajalehtivät murrosikäiset, on uhka idealisoidulle lapsuuden viattomuudelle, joka pyhittää länsimaisen elämäntavan. (Emt., 104–105.)

Yhdysvaltalainen sharenting-tutkimus Instagramin lapsivalokuviin liittyen on osoittanut, että valkoiset lapset näkyvät Instagramin valokuvissa enemmän kuin muut etniset ryhmät ja vähemmistöjen lapsia saatetaan kuvata stereotyyppisesti ulkopuolisina tai negatiivisten tunteiden ilmentäjinä, eikä esimerkiksi aktiivisina osallistujina urheilemassa muiden lasten kanssa (Choi & Lewallen 2018, 157–158). Vänskän (2012, 127) mukaan viattoman lapsen visuaalinen historia on ennen kaikkea valkoisten lasten historiaa. Eriarvoisuuden näkökulmasta käsin voidaan myös ajatella, että nykyinen ”ilmastosukupolvi” on abstraktimpi käsite kuin todellinen lapsista ja nuorista koostuva massasukupolvi, sillä usein eliitti pystyy hallitsemaan sukupolvikokemukseen liittyviä merkityksiä (Tilvis 2020; Purhonen 2008). Näin ollen lapsiin ja nuoriin liittyvä ilmastokriisikeskustelu sosiaalisessa mediassa tuo kenties esiin vain etuoikeutettujen lasten näkökulmia. Digitaalisen kuilun vuoksi valmiiksi etuoikeutetuilla ryhmillä on usein eniten valtaa koskien myös sosiaalisen median representaatioita (Choi & Lewallen 2018, 157).

Osallistumisesta viestivä lapsiolemus

Toinen lapsiolemuksista, osallistumisesta viestivä lapsiolemus näyttäytyy kuvissa ”pikku apurina”, joka osallistuu valokuvissa esimerkiksi puutarhatoihin tai mielenosoitukseen vanhempien kanssa. Tyypillisessä valokuvassa lapsen keho näkyy lähes kokonaan, mutta useimmiten lapsen kasvot on kuitenkin osittain peitetty. Lapsen keho on kuvissa kykenevä ja toimelias. Länsimaiseen viattomuuteen liitetty vaalea tukka on pitkäkö ja korostaa näin lapsen sukupuoliuutta. Kuvat ovat usein kesken liikkeen kuvattuja tai sitten lapsi poseeraa suoraan kameralle. Kuvien lapset ovat useimmiten leikki-ikäisiä ja alakoululaisia. Valokuvissa lasten jonkinlainen tiedostava osallisuus kuvien tuottamisessa näkyy toisinaan katsojaan suuntautuneen katseen ja poseerauksen kautta.

Julkaisuissa korostuvat sekä äitien että lasten narratiivit – äitien kirjoittamina. Äidit ihailevat lasten kyvykkyyttä ympäristötietäjinä, roskien kerääjinä, poliittisesti aktiivisina ja eläinrakkaina toimijoina. Osasta julkaisuja välittyy ilmastokriisiin liittyviä lasten narratiiveja, jotka viestivät lasten osallisuudesta julkaisuprosessissa. Myös aiheutunnisteissa korostuu tekeminen. Aiheetunnisteet liittyvät lasten aktiivisuuden korostamisen lisäksi perheen yhteiseen tekemiseen ja ekologisiin aktiviteetteihin, kuten ekologiseen harrastamiseen, ekologiseen matkustamiseen ja kestävään elämäntapaan.

Osallistumisesta viestivä lapsiolemus viestii tulevaisuutta. Lapsuuden nostalgian ohella modernius ja tulevaisuus ovat yhtä lailla varhaislapsuuteen liitettyjä merkityksiä (Kaiser & Huun 2002, 201–202). Faulknerin (2010) mukaan Rousseau näkemys viattomista, luonnollisista lapsista ihmiskunnan toivona on kuitenkin asettanut historiallisesti suuren taakan lasten harteille. Rousseau oli kiinnostuneempi lapsista tulevina kansalaisina ja poliittisen yhteiskunnan resursseina, kuin lapsina. Rousseau valistusajan ajatukset johtivat osaltaan siihen, että lapsesta tuli länsimaissa sekä perheen keskipiste että yhteiskunnan *raison d'être*, mikä johti lasten elämän sääntelyyn valtiollaan toimesta. (Emt., 71.) Rousseau ajatusten kaikuja voidaan nähdä myös julkaisuissa, joissa lasten kuvataan toimivan paremman tulevaisuuden puolesta.

Osallistumisesta viestivän lapsiolemuksen representaatioihin liittyvät hyvin keholliset toimet. Åkermanin (2014, 19) mukaan ”kehon avulla voidaan sanattomasti ilmentää yhteiskunnallisia kantoja ja kuulumista johonkin ryh-

mään”, jota hän kutsuu tekemällä ja toimimalla politisoinniksi. Osallistumisesta viestivän lapsiolemuksen representaatioissa voidaan kehon politiikan kontekstissa nähdä äitien omia yhteiskunnallisia kantoja, joiden välittäjinä lapset kuvissa toimivat. Åkermanin (2014) mukaan ympäristövastuullisuus näyttäytyy arjessa kehollisena läsnäolona: se määrittää muun muassa syömistä, peseytymistä, liikkumista ja asumista. Kehosta tulee näin ympäristöhallinnan kohde ja tila. (Emt., 17–18.) Osallistumisesta viestivän lapsiolemuksen keho toimii julkaisuissa ainakin kolmella eri tasolla: se viittaa huoltajan kehoon ja elämäntapaan, lapsuudesta tiivistyneeseen tietoon (Vänskä 2012, 44–47) ja tuottaa katsojassa kehollisia affekteja (Rose 2012, 7–8).

Osallistumisesta viestivä lapsiolemus osallistuu julkaisuissa ekologiseen elämäntapaan vanhempien kanssa korjaamalla satoa, osoittamalla mieltä toreilla, keräämällä roskia ja matkustamalla kestävästi. Osallistumisesta viestivän lapsiolemuksen representaatioissa korostuu siis pikkuaikuisuus (Vänskä 2012, 225). Suojelemisen sijaan lapset ovatkin representaatioissa aktiivisia toimijoita, jotka vastaavat ympäristökansalaisuuden ihanteeseen (Åkerman 2014, 17–18). Faulknerin (2010) mukaan länsimaista aikuisuutta luonnehtii itse asiassa päinvastainen ilmiö: infantilisaatio. Aikuisten turvallisuushakuisuus kytkeytyy kansalaisuuden muutokseen, jossa kansalaiset ovat yhteiskunnassa enemmän asiakkaan kuin kansalaisen roolissa. Viattomuutta ja turvaa hakevat aikuiset eivät toteuta kansalaisuuttaan enää niinkään vastuuta kantamalla kuin kuluttamalla. Kuluttajidentiteettiin kuuluu onnellisuuden tavoittelu materian kautta. (Emt., 45–46.) Osallistumista viestivän lapsiolemuksen representaatioissa voidaan nähdä merkkejä sekä infantilisaatiosta että adultifikaatiosta, kun lapset taistelevat ilmastokriisiä vastaan kuluttaja-aikuisten sijasta.

Nuoruudella ja sukupolvelle annetaan valtamediassa käytävässä ilmastokriisikeskustelussa monia merkityksiä. Sekä sukupolvien vastakkainasettelu että lasten ja nuorten etu näkyvät ilmastomuutosta koskevissa mediateksteissä. (Tilvis 2020, 63.) Osallistumisesta viestivä lapsiolemus liittyy sukupolvikokemukseen, jossa lapset ja nuoret ovat ruotsalaisen ilmastoaktivisti Greta Thunbergin innoittamina nousseet barrikadeille ilmastokriisin ratkaisemiseksi muun muassa koululaisten ilmastolakkojen muodossa. Aineiston mielenosoitusaiheisissa julkaisuissa tämä liikehdintä ajoittuu etenkin eduskunta- ja eurovaaleihin vuonna 2019. Piispa & Myllyniemi (2019) huomauttavat, että sekä maailman talousfoorumien vuoden 2017 globaalin kyselyn että Suomen nuorisobarometrien 2016 ja 2018 mukaan nuorten ensimmäisenä huolenaiheena ja turvattomuuden tunteen aiheuttajana ovat ympäristö- ja ilmastokysymykset (emt., 67). Osallistuva lapsiolemus vaikuttaa siis jo olevan tekemisessä aikuisten konfliktisen maailman kanssa, eikä ole representaatioissaan enää viaton siinä merkityksessä, että viattomuus muodostaisi osattomuuden vankeilan (Faulkner 2010), jossa lapsen yhteiskunnallista mielipidettä ei kuultaisi.

Osassa representaatioista lapset ovat läsnä jopa tuottajina: erään tilin omistajan mukaan lapset ovat itse osallistuneet tilin sisällön tuottamiseen. Vanhemmilla lapsilla näyttää siis olevan yhteiskunnallisen sharentingin kontekstissa jonkinlaista osallisuutta. Faulknerin (2010, 51–52) mukaan lasten tulisi saada osallistua poliittisesti heitä koskeviin asioihin, eikä lapsia tulisi nähdä politiikassa vain kykenemättömyyden, ongelmalähtöisyyden tai suojelun kautta. Haasteena on kuitenkin se, että julkaisuissa lapsen etua pohditaan ilmastokriisin näkökulmasta, mutta ei välttämättä sharenting-ilmion aiheuttaman julkisuuden näkökulmasta. Lisäksi yhteiskunnallinen promootio osallistaa lapsiolemuksen Instagramissa myös puoluepoliittiseen promootioon ja markkinointiin: lasten representaatioista tulee osa sosiaali-

sen median aihetunnisteiden alle kerättyä ilmaista kuvapankkia puolueiden käyttöön. Yhteiskunnallisen sharentingin vaarana siis on, että lapset päätyvät lopulta jälleen enemmän objekti- kuin subjektipositioon, kun heidät esitetään tulevaisuuden ympäristökansalaisina.

Kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus

Kolmannen, eli kuluttajuudesta viestivän lapsiolemuksen kohdalla hyödynnetään niitä samoja merkityksiä, joita suojeltavat luonnonlapset ja osallistuvat ilmastolapset tuottavat omissa representaatioissaan. Erona kuluttajuudesta viestivän lapsiolemuksen representaatioissa on kaupallisen promootion läsnäolo, jonka olen määritellyt tuotteiden tai ostettavien palveluiden promootiksi julkaisuissa. Tätä kaupallista promootiota tapahtuu sekä aihetunnisteiden, kuvaan liitettyjen brändilinkkien että tekstiin liitettyjen tekstilinkkien tasolla.

Kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus ei esiinny lasten fantasiamaailmaa ja kuluttajuutta korostavien muovilelujen ympäröimänä, vaan leikkii hillitymmin luonnon helmassa. Visuaalisesti lapsiolemus on sidottu luontoon ja hetkeen, jolla viitataan valistusajan viattomaan ja luonnolliseen lapsuuteen vailla merkkejä statuksesta ja aikuisuudesta (Vänskä 2012, 91). Lapsen keho on sommiteltu ja rajattu kuvaan usein niin, että hänestä näkyvät hyvin vain hiukset, kädet tai jalat. Mukana kuvassa on jokin tuote, kuten lastenvaate, joka on julkaisun mukaan ekologinen ja lapsen kannalta hyvä valinta. Myös lastenvaatteet sitovat lapsia viattomuuteen, sillä lasten erottaminen aikuisista vaattein vakiintui 1700-luvulla (Vänskä 2012, 91). Tuote saattaa olla myös jotain abstraktimpaa, kuten matkailupalvelu, jolloin kuvan luonto ja lapsiolemus yhdessä välittävät niitä viestejä, esimerkiksi vastuullisesta tulevaisuudesta tai hyvästä lapsuudesta luonnon helmassa, joita kyseessä oleva brändi haluaa palveluistaan välittää (Vänskä 2012, 39–41).

Kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus on valokuvissa usein niin uppoutunut omaan leikkiinsä ja tekemiseensä, että tuotekuvasta tulee perhekuvamainen, mainoskuvamaisuuden sijaan. Äitien promoitavien Instagram-kuvien on todettu olevan toisinaan hyvin arkisia (Holiday et al. 2020, 7). Osa tuotteita promoitavista kuvista on kuvattu järjestelmäkameralla ja osa kännykkäkameralla. Kännykkäkameran käyttö lisää kuvan aitouden tuntua tavallisena arkikuvana. Järjestelmäkamerakuvat taas voivat viestiä siitä, että lyhyen syväterävyyden ja taidokkaan rajauksen, valotuksen ja sommittelun myötä julkaisija hallitsee myös hiotumman visuaalisen kerronnan keinot (Holiday et al. 2020, 5–6) ja on astunut Instagramissa ammattimaisemman markkinoinnin piiriin.

Julkaisujen tekstit liikkuvat pitkälti ekokuluttajuuden käytännöissä, eli siinä miksi ja millaiset tuotteet ovat kestäviä ja ympäristöystävällisiä käyttää. Äidit jakavat vinkkejä ekologisista palveluista ja avaavat esimerkiksi lähilomamatkojaan lasten kanssa ekologisesta näkökulmasta käsin. Tuotteiden kohdalla valmistajia saatetaan kehumisen lisäksi vaatia kertomaan tuotteistaan lisää erilaisilla Instagramissa kiertävillä haasteilla, joihin ekovaikuttajat haastavat myös toisiaan. Lasten kuluttajuudesta kerrotaan jonkin verran myös ikäkausitasolla, esimerkiksi vaippon käyttöön ja potalle oppimiseen liittyen. Kuluttajuus näyttäytyy ekologisten vaikuttajien parissa osittain ristiriitaisena ilmiönä. Ekologinen kuluttajuus on nähty passiivisuutena, joka ylläpitää kapitalistista järjestelmää (Uusitalo 2020, 121). Toisaalta uusliberalistisen diskurssin ongelma on juuri siinä vaihtoehdottomuudessa, että se puhuttelee kansalaisia

ja rakentaa kansalaisuutta nimenomaan kuluttajuuden kautta: vaikuttamme kuluttamalla ja ostamalla tuotteita (Dowling 2010, 491).

Kuluttajuudesta viestivän lapsiolemuksen kohdalla lasten kuluttajuus yhdistyy äitien kuluttamiseen, sillä lapsi lainaa kehoaan kertomaan huoltajansa arvoista ja asemasta (Vänskä 2012, 60). Länsimaisten äitien tehtäväksi on 1920-luvulta asti muodostunut tieteen, markkinoiden ja lapsen välissä navigoiminen, jotta lapset saisivat oikeanlaisia kulutushyödykkeitä (Cook 2004, 11). Sekä lasten ympäristökasvatus että sosiaalistuminen kuluttajaksi tapahtuvat pitkälti kodin piirissä. Lasten ekologiseen kuluttamiseen vaikuttavat enemmän lasten huollosta ja kodin hankinnoista vastaavat äidit kuin isät, ja työtöt sosiaalistuvat ympäristökuluttajuuteen vahvemmin kuin pojat. Äitien osallisuus vihreissä kulutusvalinnoissa korostuu, koska ekologista markkinointia suunnataan erityisesti naisille. (Grønhøj 2007, 321–331.) Faulknerin (2010, 75–76) mukaan kotien toiminnot on haluttu nähdä apoliittisina, mutta feminismissä on jo pitkään argumentoitu, että henkilökohtainen on poliittista. Yhteiskunnallinen sharenting osoittaa, että äitien poliittinen liikehdintä on siirtynyt osittain nykypäivän ”polikseen”, eli sosiaaliseen mediaan.

Kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus viestii myös nykyaikaisesta äitiyshanteesta, eli intensiivisestä äitiydestä (Chae 2015, 503–504). Intensiivisellä äitiydellä tarkoitetaan äitien tapaa panostaa lapsiinsa muun muassa taloudellisesti ja ajallisesti. Intensiivinen äitiys vaatii kuitenkin melko etuoikeutettua asemaa: Äidillä on oltava paljon resursseja, kuten rahaa, asiantuntemusta ja aikaa omistautua lapsilleen. (Chae 2015, 505.) Intensiivisen äitiyden ihanne näkyy kuluttajuudesta viestivän lapsiolemuksen kuvissa ja julkaisuissa juuri äitien resurssien kautta. Lapsi halutaan varustaa omista arvoista käsin parhaalla mahdollisella tavalla. Ekologisessa kuluttajuudessa rahalla ei ole kovin suurta roolia, mutta aika ja asiantuntemus näkyvät äitien paneutumisena lasten ekologisiin vaatteisiin, kantoliinoihin, ravitsemukseen ja luonnonmukaiseen kasvuympäristöön.

Kuluttajuudesta viestivän lapsiolemuksen representaatioissa korostuu myös julkaisujen mainosfunktio. Kilpailu- ja kuluttajaviraston mukaan lasta voidaan käyttää mainonnassa, mikäli lapsi sopii mainoksen ympäristöön luontaisesti (KKV 2014). Ajatus lapselle luontaisesta ympäristöstä viestii lähtökohtaisesti lapsen viattomuudesta ja suojeltavuudesta, mutta toisaalta myös ympäristöistä, joissa lapsen olemus on niin luontainen, ettei markkinointikehys voi saastuttaa lapsen luonnollisuutta ja viattomuutta. Ekologisten tuotteiden ja palveluiden kontekstissa lapsen ja luonnon viattomuus sekä ekokuluttamisen hyveellisyys saattavat luoda sallitumman tilan käyttää lasta mukana markkinoinnissa. Faulknerin (2010) mukaan kuitenkin juuri kaupallisuus on luonnollistanut lapsuuden viattomuuden siihen muotoon, jota länsimaissa tahdotaan nykyään paradoksaalisesti puolustaa mainonnalta. Tämä tarkoittaa sitä, että mainonta on osaltaan edesauttanut lasten seksualisoimista jalostamalla viattomuudesta fantasiaa: arvokasta, tärkeää ja haluttavaa (emt., 137–138).

Mainoskuvien yhtenä tarkoituksena voi myös olla havainnollistaa tuotteiden käyttöä lapsen avulla (KKV 2014). Julkaisujen kuvissa näkyy erityisellä voiteella rasvattuja kantapäitä, merkkivaatteilla puettuja vartaloita ja leluilla leikkiviä käsiä. Lasten avulla on havainnollistettu tuotteen käyttöä muun muassa Kinder-yllätysmunan mainoksissa (Di Iulio & Diasio 2007). Lapsilähtöisen diskurssin myötä myös valtamedioissa nähtävä mainoskuvasto on kuitenkin muuttunut: Lapsi on nykymainoksissa itse aktiivinen tekijä ja kokija, ei enää puhtoinen ja siisti. Kinder-mainosten lapset voivat nykyään

syödä suklaamunia nautiskellen ja sormet suklaassa. (Emt. 2007, 171–173.) Kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus, useimmiten taaperoikäinen lapsi, ei ole kuitenkaan aineistossa itse sellainen aktiivinen subjekti, joka kykenisi määrittelemään omaa kuluttajuuttaan tai mieltymyksiään, saati arvojaan. Myös ekologisissa kaupallisissa yhteistöissä lapset osallistuvat affektiiviseen mallintyöhön, jossa lapsi tulee esittäneeksi tietynlaista lapsuutta tai pikkuai- kuisuutta (Vänskä 2012, 225).

Johtopäätökset

Artikkelissani esitän, että lapsiin ja heidän representaatioihinsa liitetty viattomuus saa sosiaalisen median promootion kontekstissa kolmenlaisia ilmenemismuotoja lapsiolemuksina: 1) suojelun tarpeesta viestivä lapsiole- mus, 2) osallistumisesta viestivä lapsiolemus ja 3) kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus. Artikkelini mukaan yhteiskunnallisessa sharentingissa toistetaan ja rakennetaan kaupallisen sharentingin (Kallio 52, 2021) tavoin lapsuuden viattomuutta, joka asettaa lapsen objektiposition. Toisaalta yhteiskunnalli- nen sharenting voi mahdollistaa lapsille myös jonkinlaista yhteiskunnallista osallisuutta lapsen iästä ja sisällöntuottamisen mahdollisuuksista riippuen.

Lapsen sosiaalisen median representaatio pirstaloituu Instagramissa alustan arkkitehtonisen luonteen vuoksi. Kun lapsesta jaetaan Instagramis- sa valokuvia, joihin yhdistetään erilaisia aihe-tunnisteita, monistuu lapsen representaatio Instagramissa kantamaan erilaisia merkityksiä jokaiselle eri aihe-tunnisteelle. Toisaalta lapsen representaatio kiinnittää lapsuuden kanta- mia positiivisia merkityksiä myös yksittäisiin aihe-tunnisteisiin, joilla ei ole varsinaisesti tekemistä lapsuuden kanssa.

Vaikka lapsen valokuva jää Instagramin alustalle luomaan merkityksiä eri aihe-tunnisteiden kanssa, olen ottanut analyysissäni huomioon sen, että aineis- ton kuvat ovat 90-prosenttisesti anti-sharenting-valokuvia (Autenrieth 2018, 226–227). Anti-sharenting-valokuvat välittävät geneeristä kuvaa lapsuudesta, jolloin lapsen olemus ympäröivässä luonnossa ja luonnollinen lapsuus on oleellisempaa kuin yksittäisen lapsen tunnistaminen. Anti-sharenting-kuvista saattaa siis olla hyötyä Instagramin kontekstissa sekä lapsille että vanhemmille: lapsuuden merkitykset voimistuvat ja lapsen identiteetti pysyy paremmin suojassa. Toisaalta tunnistamattomuus voi myös haitata lapsen osallisuutta sharenting-ilmiössä: tunnistamattoman lapsen representaatiosta tulee enem- mänkin viattoman lapsuuden kuvituskuva kuin yksilön yhteiskunnallinen kannanotto.

Lapsiolemus vaikuttaa olevan sekä osa äidin identiteettiä somessa (Blum- Ross & Livingstone 2017) että symboli, jolla viestitään kaupallista ja yhteiskun- nallista promootiota. Toisaalta lapsiolemuksen yksi tehtävä on kuvata myös lasten omaa aktiivisuutta, lasten positiivisia piirteitä, jotka kenties resonoivat äitien onnistuneen ympäristökasvatuksen (Grønhøj 2007, 330) ja intensiivisen äitiyden (Chae 2015, 503–504) ihanteen kanssa.

Lasten osallisuuden näkökulmasta sharenting-ilmiötä hyödyllisempää olisi pyrkiä tarjoamaan lapsille omia kanavia yhteiskunnalliseen vaikutta- miseen. Äitien ylläpitämät tilit toimivat tuottamisen näkökulmasta heidän äänenkannattiminaan ja yleisöjen näkökulmasta sisältöä kuluttavat toiset aikuiset. Lasten tietoon perustuva suostumus edellyttäisi sitä, että lapset ym- märtäisivät ja tunnistaisivat myös sen strategisen puolen, joka vanhempien, etenkin brändiään luovien somevaikuttajien, viestintää ohjaa. Lasten tulisi

myös ymmärtää Instagramia alustana ja hahmottaa sen toimintaperiaatteita. Lapsille tulisi taata, että se poliittinen areena, jolla he ottavat kantaa, ei sisällä piiloagendoja, jotka hyödyntävät lapsuuden representaatioita juuri viattomuuden kantamien merkitysten vuoksi. Siksi lasten kannalta sillä, osallistuvatko he vain reaalia maailman mielenosoitukseen vai osallistetaanko heidät myös mielenosoitusvalokuvalla Instagramin julkisuuteen voi olla paljonkin eroa.

Lasten omaan sosiaalisen median käyttöön liittyy palvelujen asettamia ikärajoja, mutta toisaalta käytön mahdollistuminen vasta murrosikäisenä muuttaa myös lasten suhdetta viattomuuteen: murrosikäisiä lapsia ei nähdä enää samalla tavalla viattomina kuin pikkulapsia (Faulkner 2010, 100–101), minkä voidaan ajatella myös suojaavan lapsia viattomuuden vankilalta, eli kontrolloimiselta sekä sentimentaalista viattomuutta hyödyntäviltä representaatioilta. Teini-ikäisten lasten oma osallisuus sosiaalisessa mediassa mahdollistaa sharentingia paremmin oman äänen esiintuomisen, katseen suuntaamisen oman kehon sijasta myös ympäröivään yhteiskuntaan sekä omaan sosiaaliseen piiriin kuuluvien yleisöjen valitsemisen.

Haavoittuvuuden käsite on seurannut lapsia datafikaation¹ keskellä samalla, kun aikuiset on mielletty normatiivisiksi digitaalisiksi subjekteiksi. Ongelmallista kuitenkin on, että lapset saatetaan ohittaa kokonaan tai heihin viitataan vain suojelua tarvitsevinä, haavoittuvina subjekteina. (Hokkanen et al. 2021, 83.) Livingstone & Thirdin (2017) mukaan digitaaliset ympäristöt kietoutuvat lasten mahdollisuuksiin ja oloihin arkielämässä, minkä vuoksi lasten osallistumisoikeuksien tulisi olla yhtä vahvasti esillä kuin suojelemisen tarpeenkin. Haavoittuvuuden käsitettä voidaan tarkastella myös aikuisten projektion näkökulmasta: Kantavatko lapset harteillaan aikuisten haavoittuvuutta lapsuuden fetisoinnin ja sentimentaalisen viattomuuden kautta? Faulknerin (2010, 147) mukaan aikuisten haavoittuvuus näkyy erityisesti vaikeasti hallittavien ja turvattomuutta aiheuttavien kriisien, kuten ilmaston lämpenemisen, kontekstissa. Hänen mukaansa länsimaiselle lapsuuden viattomuuden ihannoinnille on kuitenkin esitettävä kritiikkiä, jotta sen voima sekä poliittisessa pelissä että kulutuskapitalismissa saataisiin tyrehdytettyä ja lasten todellista osallisuutta yhteiskunnallisessa keskustelussa vahvistettua (emt., 148).

Esitän, että yhteiskunnallista sharentingia olisi tärkeä pohtia ainakin näiden kolmen kysymyksen kautta:

1. Lapsen oma ääni: Antaako julkaiseminen oikeasti äänen lapselle, vai onko takana jokin muu agenda?
2. Representaatioiden kierto: Millainen on julkaisun yleisömäärä ja kuinka paljon julkaisu kiertää aihetunnisteiden tai julkaisuun liitettyjen toimijoiden kautta?
3. Viattomuuden toisteisuus: Tuottaako lapsen representaatio promootialustalle vain lisää lapsuutta romantisoivaa, fasilitoitua viattomuutta?

On tärkeää tunnistaa, että sharenting-ilmion kritiikki liittyy osaltaan lasten viattomuuden suojelemiseen. Myös sharenting-tutkimuksessa on siis ensiarvoisen tärkeää kuulla lasten omia mielipiteitä ilmiötä koskien. Sharenting-tutkimuksessa on keskitytty muun muassa lasten mielipiteisiin koskien perhevalokuvien jakamista ja luvan kysymistä (mm. Lipu & Siibak 2019; Ouvrein & Verswijvel 2019), mutta jatkotutkimuksen olisi tärkeää selvittää myös sitä, miten lapset kokevat vanhempien yhteiskunnalliset ja kaupalliset sharenting-julkaisut ja millaisia yhteiskunnallisia ja kaupallisia representaatioita he haluavat itsestään jaettavan.

1 Datafikaation lisäksi sharenting-ilmio kytkeytyy myös digitalisaatioon ja mediatisaatioon. Tätä kytköstä olen käsitellyt aiemmassa artikkelissani (ks. Kallio 2021).

Lähteet

- Abidin, Crystal (2016) "Aren't these just young, rich women doing vain things online?": Influencer selfies as subversive frivolity. *Social Media + Society* vol. 2:2, 1–17.
- Abidin, Crystal (2017) #Familygoals: Family influencers, calibrated amateurism, and justifying young digital labor. *Social Media and Society* vol. 3:2, 1–15.
- Ariès, Philippe (1962) *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books.
- Autenrieth, Ulla (2018) Family photography in a networked age: Anti-sharenting as a reaction to risk assessment and behaviour adaption. Teoksessa Giovanna Mascheroni et al. (toim.) *Digital Parenting: The Challenges for Families in the Digital Age*. Göteborg: Nordicom, 219–231.
- BBC (2018) 'Sharenting' puts young at risk of online fraud. Saatavilla: <<https://www.bbc.com/news/education-44153754>> (linkki tarkistettu 25.3.2022).
- Blum-Ross, Alicia & Livingstone, Sonia (2017) "Sharenting", parent blogging and the boundaries of the digital self. *Popular Communication* vol. 15:2, 110–125.
- Chae, Jiyoung (2015) "Am I a better mother than you?" Media and 21st-century motherhood in the context of the social comparison theory. *Communication Research* vol. 42:4, 503–525.
- Choi, Grace Yiseul & Lewallen, Jennifer (2018) "Say Instagram, Kids!": Examining Sharenting and Children's Digital Representations on Instagram. *The Howard journal of communications* vol. 29:2, 144–164.
- Cook, Daniel Thomas (2004) *The commodification of childhood: The children's clothing industry and the rise of the child consumer*. Duke University Press.
- Di Iulio, Simona & Diasio, Nicoletta (2007) Fun food from ritual to performance. An anthropological and communicational analysis of Kinder Sorpresa commercials. Teoksessa Karin M. Ekström & Birgitte Tufte (toim.) *Children, media and consumption: On the front edge*. Göteborg: Nordicom, Göteborg University, 161–179.
- Dobson, Madeleine & Jay, Jenny (2020) "Instagram has well and truly got a hold of me": Exploring a parent's representation of her children. *Issues in Educational Research* vol. 30:1, 58–78.
- Dowling, Robyn (2010) Geographies of identity: Climate change, governmentality and activism. *Progress in Human Geography* vol. 34:4, 488–495.
- Duffy, Brooke Erin & Hund, Emily (2015) "Having it all" on social media: Entrepreneurial femininity and self-branding among fashion bloggers. *Social Media + Society* vol. 1:2, 1–11.
- Faulkner, Joanne (2010) *The importance of being innocent: Why we worry about children*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, Martin; Meese, James; Arnold, Michael; Nansen, Bjorn & Carter, Marcus (2015) #Funeral and Instagram: Death, social media, and platform vernacular. *Information, communication & society* vol. 18:3, 255–268.
- Grønhoj, Alice (2007) Green girls and bored boys? Adolescent environmental consumer socialization. Teoksessa Karin M. Ekström & Birgitte Tufte (toim.) *Children, Media and Consumption: On the Front Edge*. Göteborg: Nordicom, Göteborg University, 319–335.
- Hokkanen, Julius; Soronen, Anne; Talvitie-Lamberg, Karoliina & Valtonen, Sanna (2021) Haavoittuvuuden kudelmat: Digitaalinen subjekti ja haavoittuvuus datavetoista yhteiskuntaa käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa. *Media & viestintä* vol. 44:2, 69–91. DOI: <https://doi.org/10.23983/mv.109860>
- Holiday, Steven; Norman, Mary S. & Densley, Rebecca L. (2020) Sharenting and the extended self: self-representation in parents' Instagram presentations of their children. *Popular Communication*, 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1080/15405702.2020.1744610>
- Hunter, Andrea (2016) Monetizing the mommy: Mommy blogs and the audience commodity. *Information, Communication & Society* vol. 19:9, 1306–1320.
- Kaiser, Susan B. & Huun, Kathleen (2002) Fashioning Innocence and Anxiety: Clothing, Gender and Symbolic Childhood. Teoksessa Daniel Thomas Cook (toim.) *Symbolic Childhood*. New York: Peter Lang, 183–211.
- Kallio, Saara-Maija (2021) Lasten kaupalliset kasvot: Sharenting-ilmio äitien blogeissa. *Media & viestintä* vol. 44:3, 52–72. DOI: <https://doi.org/10.23983/mv.111509>
- KKV Kilpailu- ja kuluttajavirasto (2014) *Markkinoinnin hyvä tapa*. Saatavilla: <<https://www.kkv.fi/Tietoa-ja-ohjeita/markkinointi-ja-menetely-asiakassuhteessa/hyva-tapa/>> (linkki tarkistettu 30.5.2021).

Koiranen, Ilkka; Koivula, Aki; Saarinen, Arttu & Keipi, Teo (2020) Ideological motives, digital divides, and political polarization: How do political party preference and values correspond with the political use of social media? *Telematics and informatics* 46. DOI: <https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1016/j.tele.2019.101322>

Lalancette, Mireille & Raynauld, Vincent (2019) The Power of Political Image: Justin Trudeau, Instagram, and celebrity politics. *The American Behavioral Scientist* vol. 63:7, 888–924.

Le Moignan, Effie; Lawson, Shaun; Rowland, Duncan A; Mahoney, Jamie & Briggs, Pam (2017) Has instagram fundamentally altered the 'Family snapshot'? *Conference on Human Factors in Computing Systems – Proceedings 2017*, 4935–4947. DOI: <https://doi.org/10.1145/3025453.3025928>

Lipu, Merike & Siibak, Andra (2019) 'Take it down!': Estonian parents' and pre-teens' opinions and experiences with sharenting. *Media International Australia* vol. 170:1, 57–67.

Livingstone, Sonia & Third, Amanda (2017) Children and young people's rights in the digital age: An emerging agenda. *New media & society* vol. 19:5, 657–670.

Locatelli, Elisabetta (2017) Images of Breastfeeding on Instagram: Self-Representation, Publicness, and Privacy Management. *Social media + society* vol. 3:2, 2–14.

Maares, Phoebe & Hanusch, Folker (2020) Exploring the boundaries of journalism: Instagram micro-bloggers in the twilight zone of lifestyle journalism. *Journalism* vol. 21:2, 262–278.

Mascheroni, Giovanna (2020) Datafied childhoods: Contextualising datafication in everyday life. *Current Sociology* vol. 68:6, 798–813.

Mustola, Marleena & Kiili, Johanna (2021 [2019]) Lähikuvassa itkevä, räkäinen lapsi – voiko blogeissa esitetyt lapsuuksia tutkia eettisesti kestäväällä tavalla? Teoksessa Niina Rutanen & Kaisa Vehkalahti (toim.) *Lasten ja nuorten tutkimuksen etiikka II, Tutkimuseettisestä sääntelystä elettyyn kohtaamiseen*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, 122–135.

Ouvrein, Gâelle & Verswijvel, Karen (2019) Sharenting: Parental adoration or public humiliation? A focus group study on adolescents' experiences with sharenting against the background of their own impression management. *Children and Youth Services Review* 99, 319–327. Saatavilla: <<https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1016/j.childyouth.2019.02.011>> (linkki tarkistettu 21.12.2021).

Pelastakaa lapset (2021) *Pelastakaa Lasten tuore julkaisu: Lapsista otettuja tavallisia arkipäiväisiä kuvia seksualisoidaan netissä*. Saatavilla: <<https://www.pelastakaa-lapsista-otettuja-tavallisia-arkipaivaisia-kuvia-seksualisoidaan-netissa/>> (linkki tarkistettu 25.3.2022).

Piispa, Mikko & Myllyniemi, Sami (2019) Nuoret ja ilmastonmuutos: Tiedot, huoli ja toiminta Nuorisobarometrien valossa. *Yhteiskuntapolitiikka* vol. 84:1, 61–69.

Purhonen, Semi (2008) Johdanto: suuret ikäluokat sukupolvena? Teoksessa Semi Purhonen, Tommi Hoikkala & J. P. Roos (toim.) *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 9–30.

Rose, Gillian (2012) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.

Rousseau, Jean-Jacques (1933 [1762]) *Émile eli kasvatuksesta*. Helsinki: WSOY.

Statista (2021) *Number of monthly active Instagram users from January 2013 to June 2018*, <<https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users/>> (linkki tarkistettu 16.12.2021).

Thompson, John B. (2011) Shifting Boundaries of Public and Private Life. *Theory, Culture & Society* vol. 28:4, 49–70.

Tieteen termipankki. *Olemus (Filosofia)*, <<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:olemus>> (linkki tarkistettu 21.3.2022).

Tilvis, Emmi (2020) "Meidän ei pitäisi olla niitä, jotka taistelevat tulevaisuuden puolesta": Sukupolvelle annetut merkitykset ilmastonmuutoskeskustelussa. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto. Saatavilla: <<https://urn.fi/URN:NBN:fi:tuni-202004294550>> (linkki tarkistettu 3.4.2022).

Uusitalo, Niina (2020) Unveiling unseen climate practices on Instagram. *Novos olhares* vol. 9:1, 120–129. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.171996>

Van Dijck, José (2008) Digital photography: Communication, identity, memory. *Visual Communication* vol. 7:1, 57–76.

Vänskä, Annamari & Autio, Minna (2009) Aikuisia lapsia ja lapsiaikuisia: symbolinen lapsuus visualisoituvassa kulutuskulttuurissa. *Nuorisotutkimus* vol. 27:4, 53–69.

Vänskä, Annamari (2012) *Muodikas lapsuus: Lapset mainoskuviissa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press Oy.

Wang, Li et al. (2014) Aesthetic and Family Frames in the Online Sharing of Children's Birthday Photos. *Visual communication* vol. 13:2, 191–209.

Wernick, Andrew (1991) *Promotional Culture: Advertising, ideology and symbolic expression*. London: Sage Publications Ltd.

Zarzycka, Marta (2016) Save the child: Photographed faces and affective transactions in NGO child sponsoring programs. *The European journal of women's studies* vol. 23:1, 28–42.

Åkerman, Maria (2014) Kehon politiikka ympäristöhallinnassa: Kokemuksellisen ympäristökansalaisuuden jäljillä. *Alue ja ympäristö* vol. 43:2, 17–29.

Nina Sääskilahti

FT, tutkija, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

Ajan yhteismitattomuus Chris Watsonin ääniteoksessa *The Green Rooms*

Ympäristö on noussut eri taiteenaloilla yhä suosituimmaksi taiteen tekemisen aiheeksi ja lähtökohdaksi. Äänitaiteessa kiinnostus luontoa kohtaan näkyy teosten lukumäärän kasvuna ja äänitaiteilijoiden ja eri alojen asiantuntijoiden välisenä yhteistyönä. Elektroakustiseen musiikkiin erikoistuneen BEAST FEAST -festivaalin ohjelmistoon kuului keväällä 2021 aihepiirin parissa jo pitkään työskennelleen Chris Watsonin tilausteos *The Green Rooms* (Iso-Britannia, 2021). Teos rakentuu maapallon eri puolilla, Tasmanian, Borneon, Japanin, Costa Rican, Englannin ja Suomen metsissä toteutettujen kenttä-äänitysten pohjalta.

Teos synnyttää vaikutelman lyhyen vierailun tekemisestä maailman erityyppisiin metsiin aina tropiikista brittiläiseen tammimetsään ja suomalaisen boreaalisen vyöhykkeen havupuuvaltaiseen taigaan. Teoksen hämmästyttävän piirre on sen kesto: sen pituus on 6.16.53. Ensiesityksen ajankohta etätapahtumana toteutetulla BEAST FEAST -festivaalilla oli keskiyö. Jos joku todella kuunteli teoksen alusta loppuun, se edellytti sitoutumista yli kuusi tuntia kestävään öiseen valvomiseen. Mitä teoksen ylimitoitettu kesto merkitsee? Mitä se saa aikaan? Tässä tekstissä tarkastelen teoksen muotoratkaisua Watsonin ekokritiikkinä. Pohdin myös yleisemmin viimeaikaisessa humanistisessa ympäristötutkimuksessa esille nousutta teemaa, temporaalisuutta. Sitä ennen taustoitan Watsonin ääniteosta ja kuvaan sen sijoittumista sekä Watsonin aiempaan tuotantoon että luontoäänityksiä hyödyntävään taiteeseen.

Watsonin tuotannosta

Chris Watson on taidepunkin ja industrial-musiikin eli avantgarden käytännöistä ammentaneen kokeellisen punkrock-bändin *Cabaret Voltairen* perustajajäsen. 1980-luvulla Watson siirtyi ensin käsité- ja äänitaiteen pariin ja sen jälkeen aloitti pitkäaikaisen uran luontodokumenttien äänisuunnittelijana BBC:llä ja David Attenboroughin tuotannoissa. Watson itse nostaa tärkeiksi vaikuttimikseen kokeellisen elektronisen musiikin ja samplauksen kehittäjän, avantgardesäveltäjä Pierre Schaefferin ja toisen erilaisia äänilähteiden äänityksiä hyödyntävän *musique concrete* -suuntauksen pioneerin, Pierre Henryn (ks. Tomey 2020).

Watsonin soolotuotanto on julkaistu elektroniseen kokeelliseen musiikkiin ja äänitaiteeseen keskittyvällä Touch-levymerkillä. Watson on tehnyt kuusi kenttä-äänityksiin pohjaavaa sooloalbumia. Watsonin tausta tulee esiin avantgardesta ammentavina piirteinä meksikolaista junamatkaa käsittelevässä teoksessa *El tren fantasma* (2011) (Revill 2014, 337). *In St. Cuthbert's Time* (2013) on ääni-installaation muodon saanut kuvitelma 700-luvulla eläneiden munkkien kokemasta lintujen ja nisäkkäiden hallitsemasta äänimaisemasta (ks. Kohut 2015). *In the Circle of*

Fire (2013) on puolestaan pastoraalia tutkiva ääniteos (ks. Rich 2017). *Weather Report* (2003) sisältää muun muassa islantilaisen jäätikön sulamista käsittelevän teoksen (ks. Montgomery 2009).

The Green Rooms -teoksen kuvataan olevan metsien ääniä, rytmiä ja musiikkia tutkiva matka Tasmaniasta Suomeen. Teoksen sanallinen kuvaus tuo esiin Watsonin tavan käsittää luonnon ja musiikin suhde. Luonnonäänillä ei pyritä muuttamaan käsitystä siitä, mitä musiikki on tai voisi olla. Päinvastoin huomio suuntautuu luonnon omaan musiikillisuuteen. (Ks. Montgomery 2009; Smith 2021.) Ei-inhimillistä taidetta, tässä tapauksessa metsien musiikkia, ei voida palauttaa mihinkään ihmisen luoman musiikkitradition tyyliin.

Inhimillisen ja ei-inhimillisen äänellisen kulttuurin suhteessa kyse on kuitenkin myös kietoutuneisuudesta, kuten esimerkiksi puhelinten soittoääniä oppivat linnut tai vaikkapa Papua-Uuden-Guinean eläinten äänimaailmasta ammentava *kalulihaimon* musiikkikulttuuri (ks. Feld 1982) todistavat. Luontoäänitykset ovat myös muokanneet luonnon kuuntelemisen tapoja (Bruyninckx 2018, 6–7).¹ Modernin länsimaisen kulttuurin äänellistä ja musiikillista historiaa ei siten voida kertoa käsittelemättä ei-inhimillistä luontoa (esim. Mundy 2018). Kouriintuntuva esimerkki muunlajisten merkityksestä mediakulttuurien kehityksessä on aina 1940-luvulle saakka jatkunut *Kerria lacca* -hyönteisistä saadun sellakan käyttö raaka-aineena fonografiäänilevyjen valmistamisessa (Smith 2015, 13–41).

Chris Watsonin ei-inhimillisiin luonnonääniin keskittyvää teosta voi kuunnella pelkästään lajiston esiintyvyyttä ja keskinäistä kommunikaatiota tarkkaillen. Luontoäänityksillä on erikoinen asema mediakulttuurissa siinä mielessä, että ne voivat kontekstista riippuen edustaa joko dokumentaarisuutta, äänitaidetta tai musiikkia (Smith 2016, 151). Watsonin teoksen kuunteleminen äänitaiteena tarkoittaa huomion pysymistä kuuntelemisessa itsessään pikemminkin kuin siinä, mitä kuullaan (ks. Montgomery 2009, 148).

The Green Rooms -teoksen lähtökohtana on Watsonin tuotannolle ominaisesti (ks. Street 2013, 110–121) äänen kyky välittää paikan ja maiseman tunnelma. Watsonin lähestymistapa on myös intermediaalinen. *The Green Rooms* -teoksen Suomessa tehtyihin kenttä-äänityksiin johti Watsonin National Galleryssa näkemä Akseli Gallen-Kallelan Keitelettä esittävä maalaus (Watson 2021b; 2021c). Watson ryhtyi pohtimaan, miltä maalaus voisi kuulostaa, ja miten ääniympäristö on vaikuttanut maalauksen syntyyn. Lähestymistapa voidaan kytkeä intermediaalisiin käytäntöihin, joita avantgarden *Fluxus*-ryhmä kehitti 1950–1960-luvuilta lähtien, ja joissa huomio kohdistuu ilmaisuvälineiden yhdistelyyn sekä teosten toistettavuuteen toisaalla tai toisessa muodossa. Esimerkiksi *Fluxus*-ryhmään kuulunut Ken Friedman tarkasteli taiteellisissa käytännöissään, mihin maalauksen musiikillisuus kutsuu, ja mitä se pyytää katsojaltaan.

Gallen-Kallelan maalaus ja sen musiikillisuus esittivät Watsonille kutsun osallistua taiteidenväliseen, intermediaaliseen prosessiin. Watsonin mielessä Keitelettä esittänyt maalaus kytkeytyi myös Jean Sibeliuksen sinfoniseen runoon *Tapiola* (1926) ja sen Suomen luonnon mystiikkaa kuvailevaan motto-tekstiin (Watson 2021b). Näin *The Green Rooms* ja sen estetiikka on osa päättymätöntä intermediaalista prosessia. *The Green Rooms* -teoksessa musiikki, kuva, teksti ja luonto ovat jo lähtökohtaisesti kerrostuneet kuulemisen ja näkemisen, samoin kuin inhimillisen ja ei-inhimillisen, moninkertaiseksi vuorovaikutuksen vyyhdiksi ja prosessiksi.

.....
1 Tämä johtuu siitä, että länsimaissa luontoäänityksiä ei alun alkaenkaan ryhdytty tekemään vain tieteellisiin käyttötarkoituksiin. Ornitologit keräsivät lintujen ääniä gramofonilla kuunneltavia levyjä, radiolähetyksiä ja elokuvatuotantoja varten, samoin kuin musiikkiesitysten ja kouluopetuksen osana käytettäväksi. (Bruyninckx 2018, 6–7.)



Kuva 1. Nykyisen Keiteleen ääniympäristöä hallitsivat moottorikulkuneuvojen äänet, joten Chris Watson etsi äänitylokaatioksi Suomesta toisen paikan, Suvasveden Mustinlahden. Kuva: Chris Watson.

Mikrofonien sijoittelu on osa Watsonin sävellystyötä, ja omissa teoksissaan Watson tutkii muun muassa perspektiivin luomista. *The Green Rooms* kuten monet muutkin Watsonin teokset nostavat ei-inhimilliset luonnonäänet keskiöön, toisinaan mimeettisyyden vaikutelman tuottaen. Dokumentaarisuuden sijaan Watsonin teokset noudattavat tiettyjä esteettisiä päämääriä ja rajauksia. *The Green Roomsin* tyylipiirteistä keskeisimpiä ovat minimalismi ja rytmisyyden kohosteisuus.

Toisto ja rytmi

The Green Rooms koostuu kuudesta keskimäärin noin tunnin pituisesta pitkien äänityssessioiden tuloksena syntyneestä jaksosta. Kuuntelija astuu sisään samalla kertaa tuttuun, mutta myös vieraaseen ääniympäristöön. Puiden musiikki on surraavien hyönteisten ja erilaisin intensiteetein ja sävyin itseään ilmaisevien lintujen sekä ilmapurtojen ja pintojen kohtaamisen tuottamaa yhteissoittoa. Tunnelma on epätodellinen, samalla kertaa outo ja tunnistettava.

Suomalaisessa metsässä erottuu puiden ja tuulen soitannasta lehtipuiden korkeampi suhina ja havupuiden matalampi humina. Sen päälle kerrostuu tuttujen lajien keskinäistä äänellistä vuorovaikutusta. Veden pintaa pitkin kiirivä mustakuikan kutsuhuuto piirtää rajat maisemalle, samoin kuin etääntyvän ja lähenevän käen kukunta. Costaricalaisessa metsässä sen sijaan hämmästyttää hirviömäiseltä kuulostava, karjuva ja astmaisesti vinkuva olio. Sen soolo hiljentää väliaikaisesti toistensa päälle kerrostuvat ja melodisesti varioivat lintujen soolo- ja kuorolaulannat.

Teos poimii muunlajisten tuottamasta äänellisyydestä esiin tekstuureja, rytmejä ja sävyjä. Tämän esteettisen valinnan kautta teos onnistuu siirtämään kuuntelijan huomion äänilähteistä ääneen itseensä akusmaattisena, alkuperästään irrotettuna. Watsonin työskentelyssä keskeistä on kuitenkin myös huomion kiinnittäminen paikkoihin ja lajeihin, niiden ominaispiirteisiin. Tätä kautta Watsonin teokset kytkeytyvät



Kuva 2. Trooppista metsää Costa Ricassa. Kuva: Chris Watson.

posthumanistisiin näkemyksiin ei-inhimillisistä taiteilijoista (ks. Deleuze & Guattari 1987, 316–317). Kuuntelijan huomio kääntyy ei-inhimilliseen toimijuuteen, eri lajien ja lajiyksilöiden luonnonympäristöissä tuottamien tekstuurien ilmaisuvoimaan.

Luonnonäänien keskittyneeseen kuuntelemiseen on toki tarjolla new age -henkisiä koosteita monissa musiikin suoratoistopalveluissa. Ihmisen itsehoitoon tai esteettiseen nautiskeluun suunnatut monotoniset luontoaiheiset äänitykset poikkeavat Watsonin minimalistisesta estetiikasta. *The Green Rooms* -teoksessa ei kuulla vain yksittäisiä, samankaltaisena toistuvia ääniä, vaan vuorovaikutusta eri lajien ja lajiyksilöiden välillä. Muunlajisten elämä esittäytyy yllättävänä ja outona – todellisuutena, josta me ihmiset käsitämme lopulta hyvin vähän, ja joka yllättää vieraudellaan. Watsonin teosten atmosfääriä onkin kuvattu arvoituksellisuutta henkiväksi (Smith 2016, 156). Arvoituksellisuutta tuottaa *The Green Rooms* -teoksessa myös muotoratkaisu, pitkä kesto yhdistettynä minimalismiin.

Kuusituntisen teoksen loppupuolella esillä ovat melodiset ja esteettisesti ilmaisuvoimaiset äänentuottajat, mutta teoksen alkupuoli sen sijaan on tyyllisesti riisutumpi. Rytmin ja toistuvuuden voi luontodokumenttien konventioihin kriittisesti suhtautuvan Watsonin tapauksessa ajatella toimivan irtiottona luontodokumenttien tavasta keskittyä näyttäviin ja vaikuttaviin tapahtumiin, jotka tarjoillaan yleisölle peräjälkeen mielenkiinnon säilyttämiseksi. Watsonin teosten tapahtumattomuutta onkin verrattu (ks. Smith 2016, 157–158) yhteen ekoelokuvien tyylikeinoista, hitauteen (MacDonald 2013, 19–21).

The Green Rooms -teoksen keskivaiheilla kuunnellaan muun muassa sadetta. Sateen ropina ei tunnu loppuvan koskaan, eikä siitä löydä muita kuin rytmisiä vaihteluita. Alkaa odotus, sateen loppumisen odotus. On vain saman toistoa. Lopulta kuuntelija ei enää varsinaisesti odota mitään, vaan kadottaa ajan horisontin, uppoaa aikaan syvälle. Myös keskittyminen sävyihin ja vähäisiin variaatioihin vie ajantajun, kun pienet muutokset lehvästön kahinassa, sateen ropinassa tai lajiston kuorolaulannassa ovat ainoita ajan kulumista ankkuroivia ja ajalle muotoa antavia tapahtumia.

Tapahtumattomuus on lopulta teoksen ilmaisun tasolla vain näennäistä, sillä jos keskittyy ääneen itseensä, löytää loputtomasti yksityiskohtia ja ilmaisuvoimaa sä-

vyissä, rytmisissä ja kerrostuneisuudessa. Huomion kiinnittäminen yksityiskohtiin on sitoutumista kuuntelemiseen. Samalla se on hitaaseen prosessiin osallistumista, ajan antamista teokselle ja kuuntelemiselle.

Ajan mittakaavat

Tasmanialaisessa metsässä jokin lintu on jatkanut noin tunnin ajan teoksen alusta lukien ääntelyään, minkä ohessa lukuisat muut ovat liittyneet kuoroon. Kuuntelemisessa kuuntelija altistaa itsensä muunlajisten ajalle. Kuinka kauan kuorolaulanta kestää? Milloin pääsee eteenpäin, seuraavaan vihreään huoneeseen? Kuuntelukokemuksessa aika venyy ja nyrjähtää pois paikoiltaan. Paitsi hidastumisen kokemuksen myös teoksen pitkän keston johdosta inhimillistä kuuntelemisen aikaa ryhtyy kuin huomaamattaan vertaamaan muiden lajien ei-inhimilliseen aikaan. Mitä on puun tai hyönteisen aika suhteessa inhimilliseen aikaan? Mitä se on verrattuna kiven aikaan? Onko se samassa mittakaavassa vai ovatko inhimillinen ja ei-inhimillinen aika yhteismitattomia? Missä ajassa kuuntelijana elän ja kuuntelen, vaikkapa tuota siipiään liikuttavaa hyönteistä, jonka elämän kesto on minulle tuntematon suure?

Kun asetan kuuntelemisen aikani kuullun aikaa vasten, huomaan mittakaavaeroja. Kuuntelemiseni aikana, kuuden tunnin aikana, jokin elämä alkaa ja ehtii päättyä. Joku syö, toinen tulee syödyksi. Kun oman elämäni aika päättyy, jokin minulle tuntemattomaksi jäävä tuulenvire kahisuttaa juuri tämän saman puun lehdistöä aivan täsmälleen samalla tavalla, parhaassa tapauksessa vielä sadankin vuoden päästä. Kuuntelemiseni ajan skaalautuessa ei-inhimillisen ajan mittasuhteisiin kohtaan ajan yhteismitattomuuden. *The Green Rooms*-teoksen yhteismitaton aika muistuttaa inhimillisen ja ei-inhimillisen aika-asteikkojen yhteensovittamattomuudesta. Se on tunnistettu antroposeenin polttavaksi kysymykseksi.

Luonnon aika on totuttu hahmottamaan syklisesti toistuvaksi ja vakautta tuottavaksi. *The Green Rooms* tuo mieleen ei-inhimillisestä taiteesta keskustelevien Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin vitaalisuutta koskevat näkemykset. Toistuvien kertosaikojen avulla reviierejään merkkävien lintujen äänellisestä toiminnasta teoreettisen ajattelunsa onto-etologisen esimerkin löytäville Deleuzelle ja Guattarille toisto ja rytmisyys mieltyvät elämäksi, joka toistaa itseään. *The Green Rooms* -teoksen rytmisyyden ja toistuvuuden asettaminen Deleuzen ja Guattarin vitaalisuutta korostavaa ajattelua vasten herättää kuitenkin nostalgista kaipuuta.

Vitaalisuuden rinnalla on nykyään puhuttava myös lajikadosta, luonnonjälkeisestä ajasta ja sukupuutosta. Antroposeenissä monilajinen aika hahmottuu vitaalisuuden menetyksen kysymykseksi. Deborah Bird Rose (2012) muistuttaa elämän toistavan itseään kuoleman kautta kulkien. On kuitenkin olemassa kahdenlaisia kuolemia: lajiyksilöiden ja kokonaisten lajien kuolema. Jälkimmäisen osalta kyse on kaksoiskuolemasta: elämän ja kuoleman tasapaino horjuu, kun lajin sukupuutto estää vitaalisuuden purkautumisen takaisin elämään. Näin tapahtuu köyhtymistä, Rose (mt.) toteaa.

Menneen ja tulevan suhde ei pysy ennallaan, se on järkähtänyt pois raiteiltaan. Antroposeenissä kyse on siitä, ettemme hahmota tekojemme seurauksia, suhde tulevaan ja menneeseen on katkennut. Emme myöskään enää pysty kuvittelemaan tulevaa menneen pohjalta (Chakrabarty 2009). Tämä on seurausta mittasuhteiden yhteensovittamattomuudesta: ihmisen kokemusmaailman ajan mittakaava on toinen kuin syväksi ajaksi kutsutun planeetan geologisen ajan mittakaava (McPhee 1981). Inhimillinen tai ehkäpä pikemminkin länsimaisen kulttuurin tuottama aikakäsitys ja ajan periodisointitavat näyttäytyvät purkamista vaativina tai vähintäänkin toimimattomina, yhteismitattomina. Ekokriitikko Timothy Clark (2015, 13; Clark 2019, 38–56)

toteaa kyseenalaistamisen edellyttävän ihmisen aika-tilahorisonttien laajentamista ja kykyä ajatella usealla, keskenään toisinaan ristiriitaisellakin asteikolla.

Antroposeenissä olemme tulleet huomaamaan, kuinka ihmisen havainto ja kokemus on yksinkertaisesti yhteensovittamaton planeetan historian ajan ja muunlajisten ajan kanssa. Adeline Johns-Putra (2022) pitää yhteensopimattomuutta kognitiivisena dissonanssina. Se tarkoittaa kuilua ihmisen ja muunlajisten välissä. Johns-Putra kysyy kuinka ihmisinä ja ihmisen rajallisen havainnointikyvyn pohjalta voisimme huomioida muunlajisten toimijuuden ja samalla pitää kiinni ihmisen vastuullisuuden ajatuksesta. Kuinka vastuullisuus voidaan hahmottaa tilanteessa, jossa vastuu ja muut kulttuurisen, sosiaalisen ja poliittisen käsitteet itsessään ovat rakentuneet rajoittuneen inhimillisen mittakaavan perustalta (Dürbeck & Hüpkes 2022, 9)?

The Green Rooms -teoksen rakentama käsitys paikasta ja ajasta voi aluksi vaikuttaa olevan kaukana monien ekokriitikkojen ja eräiden ekokriittisten teosten kuvaamasta antroposeenin häiriintyneestä ajasta. *The Green Rooms* -teoksen ehdottama ajan muoto voi näyttäytyä vakaana ja pysyvänä, rikkomattomana vuodenaikaiskiertokulkuna. Teos voi vaikuttaa kuvaavan elämää, joka toistaa itseään ja esittäytyy kuulijalle muuttumattomana ja ekokriisistä vapaana. *The Green Rooms* -teoksen yhteismitaton aika on kuitenkin kuuntelemisen ajan esille nostamaa yhteismitattomuutta eli kuuntelemiseen sisältyvän aikakokemuksen esille nostamaa yhteensovittamattomuutta.

Humanistisen ympäristötutkimuksen ja ekokriitiikin viimeaikaisissa keskusteluissa on pohdittu, millaisia esittämisen, kertomisen ja välittymisen keinoja tarvitaan mitasuhteiden yhteensovittamattomuuden huomioimiseen. Toisaalta on tuotu esiin, että syvän ajan kohtaamisen kokemuksia voi tunnistaa myös arkisista tilanteista (Ginn et al. 2018). Arkisissa kohtaamisissa ja tilanteissa voi asettaa ihmiselämän ajan asteikon syvän ajan mittakaavaa vasten. Esimerkiksi atmosfäärit ja niihin liittyvä ihmetyksen kokemus on tunnistettu syvän ajan kohtaamisen mahdollisuudeksi (mt.).

The Green Rooms -teoksen kuunteleminen synnyttää juuri ihmetystä muistuttavan upottavan aikakokemuksen. Kuuntelija pysähtyy hämmästelemään ei-inhimillistä maailmaa. Haltuunottavuus syntyy paitsi meditatiivisesta toistosta, myös siitä, ettei kuuntelemisen aikana välttämättä käsitä mistä ihmiselle vieraassa maailmassa on kyse. Muunlajisten toisenlaisuus välittyy kuuntelijalle äänen vaikutuksina, affekteina ja vaikutelmina. Kuuntelemisessa affektoidutaan muunlajisten kehollisen toiminnan vaikutuksesta.

Syntyy eettinen kohtaaminen monilajisen ajan kanssa. Ohikiitävän hetken ajan voi tajuta kaiken kehittyneen tuhansien ja miljoonien vuosien kuluessa. Tulee ajatelleeksi, että nämä ja monet muut lajit ovat eläneet ihmisen rinnalla omissa maailmoissaan — niissä, joissa on jotain samaa, mutta jotka myös edustavat perustavalla tavalla jotain toista kuin samalla planeetalla asuvan ihmisen maailma. *The Green Rooms* välittää vierauden, radikaalin toiseuden, äänisuunnittelun ja äänitaiteen keinoin. Kokemus ei-inhimillisen maailman vieraudesta siirtää kuuntelijan toiseen mittakaavaan, ei-inhimillisen ajan hallitsemaan todellisuuteen.

Lopuksi: Planeetan vihreät huoneet

Ympäristöaiheista taidetta voi lähestyä ekokriisitietoisuuden tai väljemmin ympäristötietoisuuden näyttämönä. Se ei kuitenkaan ole millään muotoa ainoa ympäristöaiheisen äänitaiteen kuuntelemisen tapa. Ekokriisitietoinen kuunteleminen voi itsessään tuottaa oletuksia ja odotuksia teosta kohtaan ja näin estää moniulotteisemman tulkinnan. Esimerkiksi *The Green Rooms* ei välitä ekokriisitietoista sanomaa alleviivaavasti. Ääniteoksen vihreät huoneet eivät siis toimi näyttämönä Watsonin ekokriisitietoisuuden tai poliittisen toimijuuden esittelylle.

Teattereissa vihreiksi huoneiksi kutsutaan lämpiöitä, tilaa, jossa esiintyjät odottavat esiintymisvuoroaan tai yleisö oleilee esityksen väliajalla. Lämpöön ohella teattereissa on katsomo ja näyttämö. Näyttämö ja katsomo ovat visuaalisuuteen liittyviä sanoja. Ääniteos sen sijaan ei näytä mitään eikä aseta mitään katsottavaksi näyttämölle. *The Green Rooms* -teoksessa sen sijaan kuuntelija asetetaan lämpiöön, odotushuoneeseen, loputtomaan keston, jota on vaikea sietää, ja jonka kokeminen kysyy kärsivällisyyttä. Uppoutuminen, jonka *The Green Rooms* mahdollistaa kuuden tunnin ajan, rikkoo kuuntelijan ajankäyttöä, päivä- tai yörytmin, ja katkaisee toimeliaisuuden.

Yhteismitattomuus kuuntelemisen ajan, muunlajisten ajan ja teoksen keston välillä korostuu, kun teos asetetaan esityskontekstiinsa, osaksi festivaalin ohjelmistokarttaa. Kuusituntinen ääniteos sopii kestopuolesta huonosti etäfestivaalilla koettavaksi yleisön taide-elämykseksi. *The Green Rooms* rikkoo taideteoksen, yleisön ja talouden kytkökset häiritsemällä näiden välistä rytmikkäitä. Liian pitkä ääniteos ei yksinkertaisesti sovi taiteen markkinoiden hyödykkeeksi kitkatta. Tekemänsä taidemarkkinoiden aikaan liittyvän intervention lisäksi teokseen sisältyy kutsu. Teos pyytää antamaan kuuntelemiselle aikaa. Teos kutsuu asettumaan paikalleen, pysähtymään.

Kun olen kuunnellut teosta kolme tuntia, alan nähdä itseni metsän huoneen sijaan odotushuoneessa keskellä itselleni vierasta loppumatonta kestoja. Odotan jotain tapahtuvaksi. Odotan toiseen huoneeseen, pois pääsemistä. Tapahtumattomuus on haltioittavan lisäksi häiritsevää. En voi sietää sitä. Häiriö toimii arkielämän ajan interventiona. Pitkä kesto ja toisto tuottavat katkoksen oman aikani rytmiin. Teoksen kuunteleminen edellyttää sitkeää kehollista osallistumista. Jostain muusta on luovuttava, jos aikoo käyttää teoksen kuuntelemiseen kuusi tuntia.

The Green Rooms -teoksen ekokritiikki liittyykin juuri muotoratkaisuun, joka rinnastuu ekokriisin ihmiskunnalle tuottamaan tilanteeseen. Tarvitaan pysähtymistä, katkosta ja jostain luopumista jonkin toisen, planeetan, hyväksi. Myös tilaulottuvuuteen liittyvä muotoratkaisu toimii teoksen esittämänä ekokritiikkinä. *The Green Rooms* -teoksen binauraalisuus² eli ihmisen suuntakuuloon perustuva kolmiulotteinen ääni tuottaa tunteen huoneeseen astumisesta, jonkin keskellä olemisesta.

Keskellä olemisen vaikutelma syntyy äänittämisen ja äänisuunnittelun keinoin eli tilallisten vaikutelmien rakentamisen kautta. Auditivinen tilakokemus johtaa pohtimaan ihmisen paikkaa muiden lajien joukossa. Ihmisen tuottamien äänien poissa ollessa mikään äänellisyydessä ei suhteudu ihmiseen ja ihmisen mittakaavaan.

Syntyy kysymys ihmisen paikasta samanaikaisesti sisä- ja ulkopuolella, ihmisen kuulumisesta muiden lajien joukkoon ja samalla väistämättömästi toiseen maailmaan. Ihmisen sijoittuminen muunlajisten joukkoon nousee teoksen esteettisten ratkaisujen kautta pohdinnan alaiseksi ja tuottaa kysymyksen ihmisen aika- ja paikkasuhteen pohtimisen merkityksestä. Kuinka pystyisimme käsittämään ajan ja tilan, jotka ylittävät ihmisen mittakaavan? Ja jos kykenemme, onnistummeko silloin asemoimaan ihmisen paikan muiden lajien joukkoon kestävämmällä tavalla?

Lähteet

Bruyninckx, Joe (2018) *Listening in the Field: Recording and the Science of Birdsong*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Chakrabarty, Dipesh (2009) The Climate of History. *Critical Inquiry* 35, 197–222.

.....
2 Kiitokset Chris Watsonille binauraalisen version saamisesta tutkimuskäyttöön, kuvista ja avusta. Kiitokset avusta myös Chris Watsonin tuotantoa tutkineelle Jacob Smithille.

Clark, Timothy (2015) *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. Lontoo: Bloomsbury.

Clark, Timothy (2019) *The Value of Ecocriticism*. New York: Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus*. Lontoo: Continuum.

Dürbeck, Gabriele & Hüpkes, Philip (2022) The Anthropocene as an Age of Scalar Complexity. Introduction. Teoksessa Gabriele Dürbeck & Philip Hüpkes (toim.) *Narratives of scale in the Anthropocene: Imagining human responsibility in an age of scalar complexity*. Abingdon & New York: Routledge, 1–18.

Feld, Steven (1982) *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ginn, Franklin; Bastian, Michelle; Farrier, David & Kidwell, Jeremy (2018) Unexpected Encounters with Deep Time. *Environmental Humanities* vol. 10:1, 213–225. DOI: <https://doi.org/10.1215/22011919-4385534>

Johns-Putra, Adeline (2022) “We Have Lost Yardsticks by Which to Measure”. Arendtian Ethics and the Narration of Scale in the Anthropocene. Teoksessa Gabriele Dürbeck & Philip Hüpkes (toim.) *Narratives of scale in the Anthropocene: Imagining human responsibility in an age of scalar complexity*. Abingdon & New York: Routledge, 127–142.

Kohut, Tom (2015) Noise Pollution and the Eco-Politics of Sound: Toxicity, Nature and Culture in the Contemporary Soundscape. *Leonardo Music Journal* 25, 5–8. DOI: https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00924

MacDonald, Scott (2013) “The Ecocinema Experience”. Teoksessa Stephen Rust, Salma Monani & Sean Cubitt (toim.) *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 17–41.

McPhee, John (1981) *Basin and Range*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Montgomery, Will (2009) Beyond the Soundscape: Art and Nature in Contemporary Phonography Teoksessa James Saunders (toim.) *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Lontoo: Routledge.

Mundy, Rachel (2018) *Animal Musicalities. Birds, Beasts, and Evolutionary Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Revill, George (2014) El tren fantasma: Arcs of Sound and the Acoustic Spaces of Landscape. *Transaction of the Institutes of British Geographers* vol. 39:3, 333–334. DOI: <https://doi.org/10.1111/tran.12034>

Rich, Sarah (2017) Sounding Out the Pastoral Landscape in Chris Watson’s Inside the Circle of Fire: A Sheffield Sound Map. *Cultural Geographies*, vol. 24:3, 403–419. DOI: <https://doi.org/10.1177/1474474016688948>

Rose, Deborah Bird (2012) Multispecies Knots of Ethical Time. *Environmental Philosophy* vol. 9:1, 127–140.

Smith, Jacob (2015) *Ecosonic Media*. Oakland, California: University of California Press.

Smith, Jacob (2016) The Chance Meeting of a Goose and a Plover on a Turntable: Chris Watson’s Wildlife Sound Recordings. *Sound Studies* vol. 2:2, 151–164. DOI: <https://doi.org/10.1080/20551940.2016.1256100>

Smith, Jacob (2021) *Lightning Birds. An Aeroecology of the Airwaves*. Ann Arbor: University of Michigan Press. Saatavilla: <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/z603r054w> (linkki tarkistettu 14.2.2022).

Street, Sean (2013) *The Poetry of Radio. The Colour of Sound*. Lontoo: Routledge.

Tomeo, Caterina (2020) An Opportunity to (Re)listen Carefully to The World. A Conversation with Chris Watson. *Digicult* July 23, 2020. Saatavilla: <https://digicult.it/articles/an-opportunity-to-listen-carefully-to-the-world-a-conversation-with-chris-watson-by-caterina-tomeo/> (linkki tarkistettu 9.2.2022).

Watson, Chris (2021) *The Green Rooms*. (6:16:53) *BEAST FEAST* 23.4.2021. Saatavilla: <http://www.beast.bham.ac.uk/beast-feast-2021/> (linkki tarkistettu 8.3.2022).

Watson, Chris (2021b) Sähköpostiviesti tekijälle.

Watson, Chris (2021c) The Wake. Sounds of Isolation, episode 3. The Essay. *BBC Radio 3*. 3.11.2021. Saatavilla: <https://www.bbc.co.uk/programmes/m00113z5> (linkki tarkistettu 22.2.2022).

Kaisa Hiltunen

FT, tutkija, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

Minna Rainio

TaT, tutkija, taiteilija, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

LAMAANNUTTAVA DYSTOPIA, TOIVOA HERÄTTÄVÄ EKOTOPIA

Yleisöreaktioita ympäristöaiheisiin elokuvaan

Monet ympäristönarratiiveista kirjoittaneet tutkijat elokuva- ja kirjallisuuden tutkimuksen aloilla ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että ekokriittiselle tutkimukselle tyypillisten tekstianalyysien ja teoretisoinnin lisäksi tarvitaan vastaanottotutkimuksia ja tietoa yleisöreaktioista (Ivakhiv 2008, 24; Willoquet-Maricondi 2010, 45; Brereton & Hong 2013, 176; Kääpä 2013, 108). Matthew Schneider-Mayerson, Alexa Weik von Mossner ja Wojciech Małecki ovat todenneet, että ekokriittinen tutkimus on pitkään perustunut oletukselle siitä, että ympäristötekstit, kuten esimerkiksi kaunokirjallisuus ja elokuvat, herättävät lukijoissa ja katsojissa ympäristötietoisuutta. Heidän mukaansa tutkijoiden käsitykset ympäristöaiheisen taiteen vaikuttavuudesta ovat kuitenkin perustuneet pääasiassa intuitioon ja oletuksiin. Empiirinen ekokritiikki tuo empiirisesti perustellun ja monitieteisen näkökulman ympäristökertomusten tutkimiseen. (Schneider-Mayerson et al. 2020, 1–3, 8.)

Ympäristöaiheisia elokuvia käsitteleviä vastaanottotutkimuksia on kuitenkin toteutettu melko vähän. Päätimme vastata tutkijoiden haasteeseen ja järjestimme kolmen ympäristökriisiä ja ihmisen ja luonnon suhdetta käsittelevän elokuvan vastaanottotutkimuksen osana tutkimushanketta Taide, ekologia ja ihmisen monimuotoinen luontosuhde, jossa tutkimme taiteentutkimuksen, ekologian ja taiteellisten menetelmien avulla ihmisten luontosuhteita.¹ Elokuvat olivat Patrik Söderlundin fiktiivinen lyhytelokuva *Valtakunnat* (2018), Minna Rainion ja Mark Robertsin dokufiktio *To Teach a Bird to Fly* (2020) ja John Chesterin täyspitkä dokumenttielokuva *Unelmien maatila* (*The Biggest Little Farm*, 2018).

Tässä katsauksessa esittelemme vastaanottotutkimuksessa esiin nousseita ympäristö dystopian ja ympäristöutopian eli ekotopian teemoja. Tarkastelemme elokuvien osallistujissa herättämiä tunteita ja reaktioita siltä osin kuin ne liittyvät elokuvien koettuun dystooppisuuteen ja utooppisuuteen.² Ilmastofiktion osalta on havaittu, että katastrofeja maalailevat teokset synnyttävät pitkälti negatiivisia ja lamaannuttavia reaktioita (Schneider-Mayerson 2017). Osoitamme, että asia ei ole kuitenkaan näin yksiselitteinen.

Ympäristö dystopiat ovat elokuvista tuttuja tulevaisuusvisioita, joissa pahimmat ennusteet ovat käyneet toteen. Esimerkiksi fiktioelokuvassa *The Day After Tomorrow* (USA 2004) maapallo ajautuu yhtäkkiä uuteen jääkauteen. Dokumenttia ja fiktiota

1 Monitieteinen tutkimushanke on Koneen säätiön rahoittama (2020–2022) ja siinä työskentelee neljä taiteen ja kulttuurin tutkijaa ja kaksi ekologia. Ks. www.taideko.org.

2 Käsittelemme vastaanottotutkimusta laajemmin muissa tulevissa julkaisuissa.

yhdistävä *The Age of Stupid* (Iso-Britannia, 2009) kuvaa tuhoutunutta maapalloa vuonna 2055 ja dokumentti *Epämiellyttävä totuus* (*An Inconvenient Truth*, USA 2006) sisältää kauhuskenaarioita veden valtaamasta Pohjois-Amerikasta. Maapalloa uhkaavasta asteroidista kertova *Don't Look Up* (USA 2021) ottaa satiirisesti kantaa ihmiskunnan välinpitämättömyyteen ilmastokriisin äärellä ja on luultavasti tuorein esimerkki ympäristödystopiasta.

Utooppisia ympäristöön keskittyviä tulevaisuuskuvauksia, ekotopioita, on elokuvissa nähty vähemmän. Alexa Weik von Mossner mainitsee *Avatarin* (USA 2009) harvinaisena esimerkkinä. (Weik von Mossner 2017, 179–180.)³ Ekotopioiden vähäisyyttä voi selittää se, että dramaattisia tapahtumia sisältävät dystopiat ovat kertomuksina dynaamisempia ja katsojien mielenkiintoon paremmin vetoavia kuin pysyvämpää ihannetilaa kuvaavat utopiat tai ekotopiat (ibid.). Lisäksi dystopioiden suurempaan määrään voi vaikuttaa se, että elokuvantekijöillä on todennäköisesti kiinnostusta osallistua jo pitkään vallalla olleeseen keskusteluun ympäristökriisistä.

Tutkimuksen toteutus

Tutkimus toteutettiin syksyllä 2020. Tutkimukseen ilmoittautuneille lähetettiin linkit, joiden kautta he pääsivät katsomaan elokuvat.⁴ Osallistujien oli mahdollista katsoa kaikki elokuvat tai vain osan niistä. Osallistujat vastasivat elokuvia koskeviin kyselyihin sähköisen lomakkeen kautta. Jokaisesta elokuvasta oli oma kysely. Katselu- ja vastausaika oli noin kuusi viikkoa. Kyselyssä oli viisitoista avointa kysymystä, jotka olivat samat kaikille elokuville. Kysymykset 1–9 koskivat elokuvaa ja kysymyksillä 10–14 selvitettiin elokuvan herättämiä ajatuksia luontosuhteesta. Viimeinen kysymys koski kysymykseen vastaamista:

1. Mitä elokuvasta jäi erityisesti mieleesi?
2. Millaisia tunteita elokuva herätti sinussa?
3. Mistä pidit elokuvassa?
4. Mistä et pitänyt elokuvassa?
5. Mikä oli elokuvan keskeinen viesti sinulle?
6. Herättikö elokuva joitakin muita, esim. ruumiillisia tuntemuksia tai reaktioita? Osaisitko kuvailla niitä?
7. Voisitko eritellä sellaisia elokuvan keinoja (esim. äänet, rytmi, värit, kuvakulmat, kameran liikkeitä), jotka myötävaikuttivat niiden tunteiden ja reaktioiden syntymiseen?
8. Kertoiko elokuva jotain sellaista, mistä et aiemmin ollut tiennyt, mitä?
9. Miten elokuva mielestäsi kuvaa ihmisen ja luonnon välistä suhdetta?
10. Saiko elokuva ajattelemaan eri tavalla luontosuhteesta tai ihmisten suhteesta toisiin lajeihin?
11. Voiko suhde luontoon tai toisiin lajeihin syntyä tai syventyä (tämän) elokuvan välityksellä, miten?

.....
3 Simon Spiegel huomauttaa kirjassaan *Utopias in Nonfiction Film* (2021, 55–56, 71), että fiktioelokuva sopivamman muodon utopioille tarjoaa ei-fiktiivinen elokuva, esimerkiksi dokumenttielokuva, jonka lähtökohdانا on usein vallitsevan todellisuuden kritiikki, mutta jossa myös monesti yhdistetään vapaammin fiktiivistä ja ei-fiktiivistä materiaalia.

4 Haimme tutkimukseen osallistujia levittämällä kutsua hankkeen nettisivuilla (<https://taideko.org/>), Jyväskylän yliopiston sähköpostilistoilla, sosiaalisessa mediassa ja julkisten tilojen ilmoitustauluilla sekä ulkona sijaitsevilla ilmoitustauluilla. Ilmoittautumisen yhteydessä osallistujan tuli kertoa mihin tutkimuksen osa-alueisiin haluaa osallistua. Lisäksi jokainen sai täytettäväkseen luontosuhdekyse- lyn, jossa kysyttiin myös taustatietoja osallistujista. Tutkimus oli avoin kaikille 18 vuotta täyttäneille.

12. Saiko elokuva sinut tuntemaan vastuuta tai osallisuutta?
13. Millaisia ajatuksia tulevaisuudesta elokuva herätti?
14. Auttoiko elokuva kohtaamaan tai käsittelemään luontoon liittyviä tunteita? Antoiko se lohtua vai lisäsikö se huolta?
15. Miten koit elokuvasta kirjoittamisen? Oliko se vaikeaa tai helppoa?

Saimme vastauksia yhteensä 28 osallistujalta ja kuhunkin elokuvaan tuli seuraava määrä vastauksia: *To Teach a Bird to Fly* 23 vastausta, *Valtakunnat* 22 vastausta ja *Unelmien maatila* 17 vastausta. Kaikki osallistujat eivät siis katsoneet kaikkia kolmea elokuvaa.

Analysoimme kyselyaineiston laadullisen sisällönanalyysin ja teemoittelun avulla. Teemojen valikoitumiseen vaikuttivat aiemmat ympäristöelokuvien ja ilmastofiktion vastaanottotutkimukset sekä aiheeseen liittyvä tutkimuskirjallisuus. Vastauksista nousi esiin toivottomuuteen, epätoivoon ja luovuttamiseen liittyviä tunteita ja ajatuksia. Toisaalta myös toivo ja toiveikkuus mainittiin usein. Näiden tunteiden ja niiden kuvausten perusteella nostimme teemoiksi dystopian ja utopian/ekotopian ja niihin kytkeytyvät toivottomuuden ja toiveikkuuden tunteet. Kävimme teemojen näkökulmasta läpi kaikki vastaukset.

Selvitimme myös sitä, miten tunnereaktiot kytkeytyivät elokuvien erilaisiin tyyliin, ja millainen yhteys elokuvien synkkyydellä tai toiveikkuudella oli katsojien ympäristötietoisuuteen. Aiemmissa ekoelokuvaa koskevissa vastaanottotutkimuksissa elokuvien estetiikkaan ei ole juurikaan kiinnitetty huomiota.

Emme olleet kiinnostuneita ensisijaisesti elokuvien aiheuttamista todennettavista vaikutuksista (kuten siitä, ryhtyivätkö ihmiset käytännön tekoihin luonnon puolesta), vaan niistä reaktioista, joita elokuvat herättivät melko pian katsomisensa jälkeen. Valitsimme katsottavaksi tarkoituksella kolme erityyppistä elokuvaa, jotka tuovat ekokriittistä sanomaansa esiin ainakin osittain epäsuoraan ja jättävät tilaa katsojan tulkinnalle. Käsittelemme ensin dystopiaa *Valtakunnat*-elokuvan kautta ja sen jälkeen ekotopioita elokuvien *To Teach a Bird to Fly* ja *Unelmien maatila* kautta. Kummassakin luvussa esittelemme elokuvat lyhyesti.

Valtakunnat ja ihmisen jälkeinen maailma



Kuva 1: Patrik Söderlund: *Valtakunnat* (2018).

Lyhytelokuva aikamatkasta läpi evoluution, geologisten aikakausien ja eliövaltakuntien kohti ihmisen aiheuttamaa luonnontuhoa.⁵

Patrik Söderlundin 19-minuuttiseen elokuvaan on tiivistetty niin pitkä ajanjakso maapallon historiaa, että ihmisen on vaikea sitä hahmottaa omasta aikaperspektiivistään. Kokeellinen *Valtakunnat* kertoo maailmasta ihmisen jälkeen.⁶

Elokuva tyytyy vihjaamaan, että luonnon tuho on ihmisen aiheuttamaa. Alun kuvissa rannalla lojuu muovijätettä ja kasapäin kuolleita kaloja. Ihminen vilahtaa veden alta kuvatussa otoksessa atrainta heiluttavana hahmona. Seuraavaksi nähdään eläinten valtaama talo, jossa sen entinen asukas makaa sängyssä muumioituneena linnun pesä vatsassaan. Talon ympäristö on täynnä ihmisen jälkiä: hylättyjä tavaroita ja kaiverruksia puun rungossa.

Hidas kamera-ajo kuljettaa katsojan läpi vielä elinvoimaisen metsän päätyäkseen hiiltyneeseen maisemaan, viimeiselle rannalle, jossa tuhka täyttää ilman. Palaneiden puiden rungoilta erottuu sienikasvustoa – mahdollinen merkki uudesta elämästä. Lopuksi kamera kääntyy kohti avaruuden tuikkivia tähtiä. Voimakasta äänimaisema hallitsevat ensin eläinten äänet ja lopussa tuulen ujellus ja elektroninen äänimassa. Kerronnassa ei ole ihmisen eikä kenenkään muunkaan elollisen näkökulmaa.

Elokuva tuntuu viestivän, että ihmisen olemassaolo on vain ohikiitävä vaihe maapallon historiassa ja että ihminen jouduttaa elämän loppua omilla toimillaan. *Valtakunnat* näyttää tämän hitaan prosessin joudutettuna. E. Ann Kaplanin mukaan juuri termi dystopia sopii kuvaamaan ympäristökriisin kaltaista hidasta muutosta (Kaplan 2016, 14). Ihminen ei ole enää näkemässä mahdollista uuden elämän versomista. *Valtakunnat* voidaankin ymmärtää myös post-dystopiana, koska se ei esitä ihmistä kokemassa omaa tuhoaan vaan painottaa aikaa ihmisen jälkeen.

Suuri osa katsojista koki *Valtakunnat* synkkänä, pessimistisenä ja lohduttomana. Sen tyyli ja kerrontatapa tuntuivat olennaisesti ruokkivan tällaisia tunnereaktioita. Elokuvan pahaenteinen yleissävy herätti huolta, ahdistusta ja alakuloa, hidastempoinen kerronta pitkästyminen ja kyllästymistä. Elokuva sai katsojat tuntemaan myös inhoa, vastenmielisyyttä, pelkoa, puistatusta, jännitystä, pitkästyminen ja kyllästymistä. Monissa vastauksissa kielteiset ja myönteiset tunteet kuitenkin sekoittuivat toisiinsa siten, että kokemus oli lopulta pikemminkin myönteinen. Tähän vaikutti vastausten perusteella elokuvan visuaalinen kauneus ja kerronnan harmonia.

Lievää ahdistusta, pelkoa ja turvattomuutta sekä ihmettelevän ilon kaltaista tunnetta. (36)⁷

Kyllä tuntui puistattavalta, kun linnunpesä on ihmisen vatsassa. Tavallaan se oli myös kaunista. (35)

Monissa vastauksissa nousi esiin ajatus ihmisen ja luonnon välisestä valtataistelusta, jossa ihminen lopulta häviää. Monet kirjoittivat siitä, miten luonto *voittaa ja ottaa vallan ja selviytyy* ilman ihmistäkin. Elokuvan dystooppisuus tuntui herättävän valtaosassa katsojista tunteita ihmiskunnan ja ihmisen pienuudesta ja merkityksettömyydestä osana maailmankaikkeutta ja sen ajallisuutta. Yksi vastaaja kirjoitti: ”Maapallon tapahtumilla ei kosmoksen mittakaavassa ole mitään merkitystä”. (23)

5 Tämä kuvaus löytyy esimerkiksi AV-arkin sivuilta <https://www.av-arkki.fi/fi/works/realms/>.

6 Patrik Söderlundin ja Visa Suonpään muodostama taiteilijaryhmä IC-98 käsittelee teoksissaan ympäristöteemoja. *Valtakunnat* oli esillä vuonna 2018 Taidehallissa ryhmän näyttelyssä, jonka aiheena oli maailma ihmisen jälkeen.

7 Sitaattien perässä olevat numerot ovat vastaajanumeroita.

Joitakin reaktiota voisi kuvailla jopa fatalistisiksi. Elokuva tuntui antavan luvan passiivisuuteen ja välinpitämättömyyteen, sillä olemme ”kuin hiekanjyväsiä” (42) maailmankaikkeudessa, joka jatkaa olemistaan ihmisen jälkeenkkin. Eräs vastaaja totesi, että ”elokuvan lopullinen painostavuus toi ennemmin ajatuksia tuhosta, joka on meitä vääjäämättömästi kohtaava.”, ja että se herätti ”ahdistusta painostavuutensa takia. Luovuttamisen tunnelmaa. Ja lopullisuutta”. (11)

Katsojat kuvailivat elokuvan herättäneen myös lempeää välinpitämättömyyttä, rauhallisia tunteita ja kokemusta oman olemassaolon pienuudesta:

Voisin kuitenkin sanoa myös, että elokuva pikemmin korostaa lohdun tai huolen tarpeettomuutta: Elokuvan meditatiivinen ote johdattelee pikemminkin hyväksymään sen, että korjaamatonta tuhoa on saatu aikaan ja kaikkea karmeaa on edessä. Tunnetta voisi ehkä kuvata zeniläisen lempeäksi välinpitämättömyydeksi. (...) On jotenkin elähdyttävää ajatella olevansa lopulta ruokaa madoille, eli oma kuolema ei ole niin lopullinen kuin miltä se yleensä tuntuu. (43)

Levollisuuden tunne syntyi ainakin osittain siitä, että *Valtakunnat* näyttää elämän jossain muodossa jatkuvan ihmisen jälkeenkkin. Osa koki tämän näkökulman lohduttavaksi, sillä ”maailmalla on ihmisen jälkeinen toivo” (41). Yksi vastaaja uskoi, ”että maapallolla on elämää, vaikka ihminen katoaisikin, tuhoaisi itsensä maan päältä. Minusta se on lohduttava ajatus.” (42)

Rauhallinen tyyli synnytti levollisuutta siitä huolimatta, että elokuva kuvasi tulevaa tuhoa. Kuten totesimme, *Valtakunnat* ei ole ympäristökriisistä kertova dokumenttielokuva, eikä se puhuttele katsojaa retorisen suostuttelevasti. Sen ekologinen viesti ja vetoavuus perustuu taiteellisiin keinoihin (ks. Tong 2013), ei selostavaan kertojaääneen tai tieteellisiin faktoihin. Sen synnyttämä vieraantumisen tunnelma sopii sen kuvaamaan ihmisen jälkeiseen maailmaan.

Kuten totesimme, tutkijat ovat 2010-luvulla todenneet, että olisi tärkeää tehdä vastaanottotutkimusta ekoelokuvien vaikutusten arvioimiseksi. Kyselyssämme läheisimmin vaikuttavuuteen tällä tavoin ymmärrettynä liittyivät kysymykset 11, ”Saiko elokuva ajattelemaan eri tavalla luontosuhteesta tai ihmisten suhteesta toisiin lajeihin?”, 12, ”Voiko suhde luontoon tai toisiin lajeihin syntyä tai syventyä (tämän) elokuvan välityksellä, miten?” ja 13, ”Saiko elokuva sinut tuntemaan vastuuta tai osallisuutta?”.

Jos ajatellaan, että *Valtakunnat*-elokuvan taustalla on halu saada katsoja reagoimaan ympäristökriisiin, niin sen synnyttämät luovuttamisen ja levollisuuden tunteet saattavat olla ristiriidassa tällaisen pyrkimyksen kanssa. Elokuva lisäsi huolta, ei toivoa, vaikka toivon merkitystä ilmastokriisin selättämisessä on korostettu paljon (Head 2016; Solnit 2016).

Yhdestä vastauksesta käy ilmi, että näin synkälle elokuvalla ei edes haluttu antaa mahdollisuutta vaikuttaa: ”Elokuva oli niin kovin synkäksi tehty, että en ole aivan varma, olisinko toivonutkaan sen vaikuttavan itseeni.” (30) Eräs vastaaja arveli, että tällainen elokuva saattaisi jopa vieroittaa luonnosta. Elokuvan ymmärrettiin kertovan, että sen esittämä kehityskulku on vääjäämätön ja ihminen sen edessä voimaton.

Elokuvaa katsoessa tuli jotenkin väsynyt olo. Liian suuria asioita liian suuressa mitta-kaavassa. (16)

elän jo mielestäni melko ympäristövastuullisesti. Sen sijaan se [elokuva] sai minut tuntemaan oloni voimattomaksi ja osattomaksi siinä mielessä, etten lopulta voi vaikuttaa kuin omiin tekoihini. (6)

Passivoivat ja kielteiset tunteet eivät välttämättä innosta toimimaan ympäristön hyväksi. Ilmastofiktiota tutkineen Schneider-Mayersonin mukaan osa negatiivisista tunteista, kuten viha, voi toimia sytykkeenä toimintaan, kun taas toiset, kuten syyllisyys, häpeä ja avuttomuus, passivoivat todennäköisemmin (Schneider-Mayerson 2017). Asia ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Geoffrey Beattie, Laura Sale ja Laura McGuire (2011) nimittäin havaitsivat elokuvan *Epämiellyttävä totuus* vastaanottoa koskevassa tutkimuksessaan, että myös levottomuutta lisänneet kohtaukset saattoivat motivoida katsojia toimimaan ympäristön puolesta. Myös Rachel Howell (2011; 2014) on todennut elokuvan *The Age of Stupid* vastaanottotutkimuksen pohjalta, että katastrofikehitys ei aiheuttanut torjuntareaktioita tai voimattomuuden tunteita osallistujien enemmistössä.

Valtakunnat tuntui juuri kokeellisuutensa vuoksi havahduttaneen osan vastaajista katsomaan asioita eri näkökulmasta, tai näkemään asiat toisin, (ks. MacDonald 2004) ja siten mahdollisesti myös reagoimaan ympäristökriisiin. Jotkut kokivat sen voivan lisätä tai syventää ympäristötietoisuutta ”lisäämällä tietoisuutta ja herättämällä reaktion vallitsevasta tuhon tilasta” (36). Muutama vastaaja heräsi toivomaan konkreettista toimintaa ennen kuin on liian myöhäistä:

Nyt on tehtävä kaikki voitava ympäristön tuhoamisen estämiseksi (21)

Ihmisen ja elinympäristömme suhdetta pitää miettiä uudelleen nyt, tulevaisuuden vuoksi. Lastemme ja heidän lastensa vuoksi. (42)

Elokuvan tapa korostaa ihmisen pienuutta tuntui olevan tärkeää ja avartavaa joillekin, koska se painotti, että ihminen ei ole kaiken keskiössä. Elävän ja toimivan ihmishahmon poissaolo vaikeutti kuitenkin joidenkin vastaajien suhtautumista elokuvaan.

Pietari Käävän mukaan elokuvissa usein esiintyvät apokalyptiset skenaariot⁸ ovat osoitus lisääntyneestä tietoisuudesta inhimillisen elämän hauraudesta maapallolla (Kääpä 2014, 217). Niiden on esitetty herättävän ekologista melankoliaa (Matts & Tynan 2012). Tunnettu maailmanlopun skenaariota kuvaava elokuva on Lars von Trierin *Melancholia* (2011, Tanska), jossa *Melancholia*-niminen planeetta lähestyy maapalloa ja lopulta törmää siihen. *Melancholia* ei näytä törmäyksen seurauksia, koska inhimillisestä perspektiivistä se on mahdotonta. Kuten Kääpä (2014, 230–232) ja Adrian Ivakhiv (2011) huomauttavat, *Melancholia* tulee loppunsa kautta kyseenalaistaneeksi ihmiskeskeisen maailmankuvan.

Myös *Valtakunnat* herätti pohtimaan ihmisen osaa suuremmassa ”planetaarisessa ekosfäärissä” osana ”ekofilosofista itsen kyseenalaistamista” (Kääpä 2014, 232; ks. myös Matts & Tynan 2012). Eri asia sitten on, mihin johtopäätöksiin tämä pohdinta johtaa. Johtaako se nihilismiin ja välinpitämättömyyteen asenteeseen ympäristöä kohtaan vai tarttumaan hetkeen ja ylistämään lyhyttä ihmiselämää, kuten Kääpä (2014, 231–232) pohtii *Melancholian* kohdalla. Tutkimuksemme perusteella se johtaa molempiin. Moni katsoja kiinnitti huomiota *Valtakunnat*-elokuvan synkkyyteen ja ahdistavuuteen. Sen koettiin lisänneen huolta pikemmin kuin toivoa. Se tuntui antavan luvan jonkinasteiseen välinpitämättömyyteen, eikä sen juuri koettu vaikuttaneen omaan luontosuhteeseen. Toisaalta se havahdutti katsomaan asioita uudesta perspektiivistä.

Voimme myös kysyä Pat Breretonin seuraten, mikä maailmanlopun skenaarioiden merkitys on nykyisenä ympäristökriisin aikakautena, kun tuhon mahdollisuus on todellinen. Onko dystopioilla ylipäätään enää vaikuttavuutta nykyajan yhteiskun-

8 Apokalyptinen viittaa maapallon äkinäiseen tuhoon (Kaplan 2016, 13–14).



Kuva 2: Minna Rainio & Mark Roberts: *To Teach a Bird to Fly* (2020).

nissa? Breretonin mukaan maailmanlopun representaatiot ainakin auttavat kiinnittämään huomiota ilmastokatastrofiin ja reflektoimaan asioita, vaikka ne eivät välttämättä tarjoa – eikä niiden odotetakaan tarjoavan – selkeitä malleja sille, mitä tulevaisuudessa pitäisi tehdä. (Brereton 2016, 204.)

Toivo ja utopia elokuvissa *To Teach a Bird to Fly* ja *Unelmien maatila*

Utopioiden on usein ajateltu olevan valmiin ja täydellisen maailman kuvia ja siksi tarinallisesti ”tylsää” (Weik Von Mossner 2017, 165). Utopiat eivät kuitenkaan välttämättä aina esitä valmiita ja staattisia maailmoja ilman draamaa, vaan ne voivat päinvastoin herättää motivaation ja halun muutokseen ja toimintaan. Ernst Bloch on erotellut utopiat abstrakteihin ja konkreettisiin utopioihin. Abstrakti utopia on eräänlaista eskapismia, kun taas konkreettinen utopia on yhteiskunnallista unelmointia ja ennakkointia, joka voi potentiaalisesti johtaa muutokseen. Vain konkreettinen utopia voi liittyä toivoon, sillä voimme toivoa vain sellaista, minkä koemme mahdolliseksi. (Ibid. 188.) Utopioihin liittyviksi tärkeimmiksi tunteiksi onkin usein mainittu juuri toivo ja tahto. Maailma ei ole koskaan valmis ja staattinen ja utopian tavoite on herättää katsojissa toivo ja tahto parempaan maailmaan ja motivoida siihen, että sen saavuttaminen vaatii jatkuvaa työtä ja ponnisteluja. (Ibid. 165.)

Utopia voi siten olla pikemminkin prosessi kuin päämäärä (Medlicott 2019, 174). Utopioiden avulla voidaan kuvitella parempia olemisen tapoja ja siksi ne voivatkin olla dystopioita vaikuttavampia ja jopa radikaalimpia tapoja käsitellä esimerkiksi ilmastokriisiä. *Unelmien maatila* ja *To Teach a Bird to Fly* lähestyvät ympäristöteemoja – luonnon monimuotoisuutta, ilmastonmuutosta ja sukupuuttoa – näkökulmista, jotka katsojat kokivat toiveikkaiksi ja jopa utopistisiksi.

To Teach a Bird to Fly (2020)⁹ on dokufiktiivinen lyhytelokuva, joka tarkastelee lintujen sukupuuttoa ja ilmastonmuutosta tulevaisuuden näkökulmasta kerrotun

9 Elokuvan ohjaajat, Minna Rainio ja Mark Roberts, työskentelevät taiteilijaparina ja heidän lyhytelokuvansa ja liikkuvan kuvan installaationsa käsittelevät yhteiskunnallisia teemoja ja ympäristöaiheita.

fiktiivisen tarinan välityksellä. Elokuvan kerronta yhdistää kaksi aikatasoa. Kertojaääni sijoittuu tulevaisuuteen, kun taas elokuvan visuaalinen kerronta paikantuu nykyisyyteen. Elokuvan kertojaääni kuvailee tapahtumia menneisyydestä – meidän nykypäivästämme – jolloin hänen isoäitinsä työskenteli kasvattiäitinä erittäin uhanalaisille töyhtöiibis-linnuille. Elokuva seuraa lintukannan Waldrapp-elvytysprojektia Saksassa, missä nuori nainen (kertojan tuleva isoäiti) kasvattaa lintuja. Hän viettää kaiken aikansa lintujen kanssa niiden syntymästä lähtien. Lopulta kasvattiäiti opettaa täysikasvuiset linnut muuttamaan Italian Toscanaan talveksi. Linnut oppivat muuttoreitin seuraamalla kasvattiäidin ja lentäjän ohjaamaa kevytrakenteista liidokilentokonetta yli Alppien. Waldrapp-projekti on oikea ja käynnissä oleva hanke, jonka tavoitteena on elvyttää uhanalainen töyhtöiibis takaisin luonnonvaraiseksi lintulajiksi Euroopassa.

Elokuvan alussa nähdään pitkiä ja hidastettuja ja paikoin jopa abstrakteja lähikuvia linnuista. Pian sen jälkeen näemme nuoren naisen, joka hoivaa, silittää ja syöttää linnunpoikasia. Kun linnut elokuvan puolivälin jälkeen aloittavat muuttomatkinsa kohti Italiaa, elokuvan näkökulma muuttuu lintujen näkökulmaksi ja kuvat ilmakuiksi. Elokuvassa ei kuulla kasvattiäidin puhetta vaan kerronta pohjautuu täysin kertojaääneen, jonka kertoma tarina on osittain fiktionaalinen kuvittelu tulevaisuudesta ja perustuu joltain osin lintujen kasvattajien haastatteluihin ja kokemuksiin. Kertoja muistelee, miten hänen isoäitinsä kertoi yllättävästä yhteenkuuluvuudesta lintujen kanssa ja rakkaudestaan lintuja kohtaan. Katsomalla tulevaisuudesta kohti nykyhetkeä elokuva liittää uhanalaisen lintulajin kohtalon laajempaan yhteyteen ilmastonmuutoksen, lajien sukupuuttoaallon ja planeettamme tulevaisuuden kanssa.

To Teach a Bird to Fly kertoo siis tulevaisuudesta, joka on muuttunut paremmaksi. Elokuvan toiveikas näkökulma tulevaisuuteen tuntui puhuttelevan monia katsojia.

Keskeisen viestin itselleni koen olevan se, että aina on toivoa. Vaikka tarina on kuvitteellinen otanta tulevaisuudesta, niin koen sen olevan voimaa ja uskoa antava tämän päivän aktivisteille. (47)

Meillä on vielä toivoa ja mahdollisuus säilyttää luonnon monimuotoisuus kunhan uskomme jokainen osaltamme siihen ja teemme sen eteen minkä voimme. (27)

Elokuva herätti myös toivoa, eli jos ja kun elokuva kuvaa tätä aikaa ja mahdollista tulevaisuutta, tämän tulevaisuuden kuva oli kuitenkin myönteinen siinä mielessä että tällä hetkellä huonolta näyttävää asioiden kehityskulkua voisi vielä muuttaa. (11)

Elokuvan tapa liikkua eri aikatasoilla kiinnitti katsojien huomion ympäristökriisin ajallisuuteen ja vaikutusten ylisukupolvisuuteen: ”Se omalla tavallaan kannusti meitä kaikkia toimimaan niin, että voisimme tarjota seuraaville sukupolville paremman maailman, jossa on yhä luontoa ja eläimiä”. (6) Toisaalta esille tuli myös ”aikaisempien sukupolvien ajatusten ja tekojen merkitys nykyhetkelle ja tulevaisuudelle”. (29) Yhdelle katsojalle elokuvan keskeinen viesti oli

poliittisten ja henkilökohtaisten valintojen näkeminen ylisukupolvisina, pidemmän aikajanan tarkastelun tarve. Ja toki myös yksittäisen ihmisen teot, joiden vaikutus voi olla merkittävä, ja se merkittävyys voi paljastua vasta vuosikymmenien kuluttua. (4)

Myös kolmas elokuva, *Unelmien maatila*, koettiin toiveikkaaksi. Pitkä dokumenttelokuva kertoo kalifornialaisen pariskunnan, John ja Molly Chesterin päätöksestä perustaa luonnonmukainen maatila, joka toimisi täysin eri periaatteella kuin suurin osa alueen tehotuotantoon perustuvista tiloista. Sysäyksenä maatilan perustamiselle toimii pariskunnan koira, Todd, joka ei sopeudu kaupunkiasuntoon. Chesterit osta-



Kuva 3: John Chester: *Unelmien maatila* (2018). Ruutukaappaus elokuvasta.

vat tilan, jonka maaperä on köyhtynyt yksipuolisen viljelyn seurauksena. John on elokuvaohjaaja ja kuvaaja ja Molly työskentelee ruokabloggaajana, mutta heillä ei ole riittävästi tietoa ja taitoa maatilaprojektin käynnistämiseen. Avukseen he saavat biodynaamisen viljelyn asiantuntijan, Alan Yorkin, joka opettaa, miten tila on vähitellen mahdollista muuttaa toimivaksi ekosysteemiksi, jossa kaikilla eliöillä on oma tärkeä roolinsa. Elokuvan keskiössä on monimuotoisuus ja kaiken kytkeytyminen toisiinsa, mitä havainnollistetaan piirrosanimaatioilla.

Luonnon ehdoilla toimiminen ja tilan saaminen tuottavaksi on haastava prosessi, joka on täynnä positiivisia ja negatiivisia yllätyksiä. Elokuva seuraa noin kahdeksan vuoden ajan maatilalan elämää ja pariskunnan edesottamuksia. Uusia haasteita ja ongelmia tulee jatkuvasti eteen ratkaistavaksi. Kaikki lähtee siitä, että köyhtynyt maaperä pitää saada elvytettyä ja tuottamaan satoa.

Tyylillisesti *Unelmien maatila* on melko perinteinen havainnoiva dokumentti, jossa seurataan työskentelyä maatilalla. John Chester on ohjannut ja käsikirjoittanut elokuvan sekä toiminut pääkuvaajana. Lähes yksinomaan ulkona kuvattu elokuva sisältää paljon luontokuvausta. *Unelmien maatila* antaa viihdyttävällä tavalla runsaasti tietoa luonnonmukaisesta viljelystä. Toisaalta esimerkiksi uhkaavat maastopalot puolestaan tuovat ilmastokriisin todellisuuden mukaan tarinaan.

Voidaan ajatella, että *Unelmien maatila* kuvaa eräänlaista toteutunutta, konkreettista ekotopiaa seuraamalla päähenkilöiden matkaa kaupunkilaisista luonnonmukaisen maatilalan omistajiksi. Ekotopioita on kuvailtu radikaalin ympäristöajattelun utopioksi, jotka liittyvät myös ajatukseen ekologisesta kansalaisuudesta (Pepper 2005, 17). Ekotopioiden avulla voidaan laajentaa ympäristöasioihin liittyvää poliittista mielikuvitusta ja näyttää reittejä kohti kestävämpää elämäntapaa. Ne antavat toivoa, että kestävämpi tulevaisuus on saavutettavissa ja siten ne voivat myös johtaa muutokseen (Weik von Mossner 2017, 189, 166). *Unelmien maatila* antaa esimerkin yhdestä mahdollisesta reitistä kohti tasapainoisempaa vuorovaikutusta luonnon kanssa, kohti oikeudenmukaisempaa ja kestävämpää maailmaa, ja myös nostattaa toivoa siitä, että se on mahdollista (ks. Weik von Mossner 2017, 188).

Elokuvan katsottuaan vastaajat kokivat, että muutos on mahdollista ja ihmisten uskottiin pystyvän parempaan:

elokuva herätti toivoa siitä, että ihmiset kykenisivät joku päivä elämään sopusoinnussa luonnon kanssa ja ymmärtäisivät paremmin eri eliöiden ja lajien merkityksen kokonaisuutta ajatellen. (26)

Dokkari antoi toivoa siitä, että vielä osataan toimia oikein. (30)

Vastaukset kysymykseen siitä, millaisia ajatuksia elokuva herätti tulevaisuudesta olivat myös positiivisia:

Toiveikkaita. Että muutos on mahdollista, kunhan saadaan ihmiset tarkastelemaan arvojaan ja toimimaan yhdessä paremman tulevaisuuden eteen. (39)

Toiveikkaita sen suhteen, että elokuvassa esillä olleet viljelyideaalit leviäisivät. Huolestuneisuutta sen suhteen, että ilmastonmuutos on jo pitkällä (ne maastopalot) ja laajemman muutoksen tekeminen voi olla jo liian myöhäistä. (43)

Unelmien maatilán kohdalla vastaajien kuvaamien tunteiden kirjo oli laaja. Tunteet heijastavat elokuvan kertomusta, johon mahtui monenlaisia käännteitä ja dramatiikkaa. Kysymykseen, millaisia tunteita elokuva herätti, vastattiin esimerkiksi näin:

Iloa, surua, pettymystä, myötätuntoa. (13)

Iloa ja surua, ärtymystä ja turhautuneisuutta, toivoa ja innostusta (16)

Lämpimiä, toiveikkaita, surullisia, iloisia, iso kirjo. (27)

Pelkoa, vihaa, surua, iloa, ihmetystä, pettymystä ja inhoa. (36)

Aluksi mainittakoon, että itkin melkein koko elokuvan ajan eri syistä. Minua kosketti elokuvan visuaalinen kauneus ja tarinankerronta. Elokuva katsellessa koin laajasti eri tunteita; iloa, innostusta, pettymystä, surua, myötätuntoa, toiveikkuutta, epätoivoa, universaalia ihmisyyttä, ihmisen pienuutta ja luonnon suuruutta. Empatiaa koin erityisesti eläinhahmojen tarinoiden kautta. (10)

Elokuva näyttää mallin onnistuneesta luonnon monimuotoisuutta kunnioittavasta viljelystä, mutta monet katsojat kokivat sen kuitenkin yksittäistapaukseksi, jonka ei optimistisuudestaan huolimatta uskottu toteutuvan laajassa mittakaavassa. Yksi vastaaja kirjoittaa elokuvan herättäneen ”sekä lohtua että huolta: toisaalta jonkinlainen tasapaino ihmisen ja luonnon välillä tuntuu elokuvan jälkeen entistä mahdollisemmalla, toisaalta taas voi olla, että planeetta loppuu kesken ennen kuin moiseen suureen projektiin päästään.” (43) Monissa muissakin vastauksissa yhdistyivät toivo ”tämä on mahdollista” ja huoli ”tämä on kuitenkin epärealistista, eikä tule toteutumaan”.

Samankaltainen ristiriita tuli esille myös *To Teach a Bird to Fly* -elokuvan vastauksissa. Vaikka elokuva oli toiveikas, sen positiivinen näkymä tulevaisuuteen oli vastausten perusteella samaan aikaan sekä toivoa että huolta herättävä. Elokuvan toiveikkuus tuntui paljastavan nykytilanteen vaikeuden ja monimutkaisuuden ja nosti esiin huolen ihmisten kyvyttömyydestä toimia paremman tulevaisuuden puolesta.

[t]oiveikkuutta, kuten kai oli tarkoituskin. Että jonkinlainen herääminen tapahtuu ihmiskunnassa ja pystymme muuttamaan arvojamme ja toimintatapojamme. Toisaalta heräsi myös surua... Siksi siitä jäi aika ristiriitaiset tunteet. (39)

Toivon pilkahduksia, mutta myös pelkoa ja epätoivoa siitä mitä jos olemmekin jo liian myöhässä. (27)

Että toivoa on joidenkin lajien pelastamisen osalta, mutta edelleen hyvin moni ja erityisesti huomaamaton laji tulee kuolemaan sukupuuttoon. (46)

Elokuvasa kuvattun projektin onnistuminen herätti toivoa, mutta samalla surun tunnetta siitä, että kaikkia sukupuuton partaalla olevia eläimiä ei voida pelastaa. Lisäksi vastaajat kokivat syyllisyyden ja riittämättömyyden tunteita. Tunteita kuvataankin useissa vastauksissa ristiriitaisiksi, mikä ei ole yllättävää, koska elokuvan kertomuksessa huoli ja toivo ovat molemmat vahvasti läsnä. ”Hyvin ristiriitaisia tunteita. Surua, epätoivoa, kyynisyyttä, lamauttavaa toimintakyvyttömyyttä. Toisaalta haikeaa iloa ja ihmetystä.” (2)

Molempien elokuvien vastauksissa toiveikkuuden taustalla kuului siis epävarmuus ja suru. Osallistujien tietoisuus ympäristökriisistä ja epävarmuus ihmiskunnan kyvystä ratkaista monimutkaisia ongelmia vaikuttaa osaltaan siihen, että toiveikkaatkin tulevaisuuden näkymät sisältävät epäilyksen ja huolen niiden mahdollisuudesta toteutua. Myös monet tutkijat ovat tuoneet esille, että toivoon liittyy epävarmuus ja epäonnistumisen mahdollisuus sekä myös suru ja melankolia. Lesley Head erottaa toivon ja optimismin toisistaan ja käsitteellistää toivon prosessiksi, tulemisen tilaksi, joka voi avata tiloja toisin tekemiselle ja muutokselle. Toivo ei ole siis pelkkä tunne vaan myös toimintaa. (Head 2016, 74.)

Lopuksi

Vastaanottotutkimuksessa esitetyt elokuvat ovat hyvin erilaisia. Paitsi että tulevaisuus nähdään niissä eri tavoin, ne eroavat myös tyyliltään. Yksi on faktuaalinen, yksi fiktiivinen ja kolmas yhdistää fiktiota ja faktaa. Elokuvien erilaiset lähtökohdat näkyvät siinä, miten ne ottavat kantaa ympäristökysymyksiin ja miten niitä tulkittiin vastauksissa.

Tutkimuksemme antaa tukea aiempien tutkimusten tuloksille, joiden mukaan ilmastofiktion sisältämät katastrofikuvaukset herättävät pääosin negatiivisia, lamaanuttavia emotionaalisia reaktioita (Schneider-Meyerson 2018). Toisaalta ne tukevat päinvastaisia tutkimustuloksia, joiden mukaan myös voimakkaat, negatiivisia tunteita herättävät, uhkista kertovat kuvat voivat motivoida katsojia toimimaan ympäristön hyväksi (Beattie ym. 2011; Hughes & Wheeler 2013, 4). Tuloksemme vahvistavat myös Weik von Mossnerin (2017, 9) huomiota, että emotionaalisesti voimakkaat ihmisen ja luonnon suhteen kuvaukset ovat merkittäviä ympäristönarratiivien kokemisen kannalta ja että niillä on huomattavia vaikutuksia todellisessa maailmassa.

Vastausten perusteella sekä synkkiä, jopa maailmanlopun mielikuvia herättäviä, että toiveikkaita, uskoa tulevaisuuteen valavia ympäristöaiheisia elokuvia tarvitaan. Myös myönteisemmissä elokuvissa on lähtökohtana tietoisuus luonnon nykytilasta ja siitä mitä tulevaisuus voi pahimmillaan olla. Sekä dystopiat että ekotopiat, niin dokumentaarisessa, fiktiivisessä kuin dokufiktiivisessä muodossa, voivat herättää katsojan pohtimaan omaa suhdettaan luontoon sekä omaa rooliaan ympäristökatastrofin ehkäisemisessä.

Lähteet

Beattie, Geoffrey, Sale, Laura & McGuire, Laura (2011) An Inconvenient Truth? Can a Film Really Affect Psychological Mood and Our Explicit Attitudes Towards Climate Change? *Semiotica* 187, 105–125.

Brereton, Pat (2016) *Environmental Ethics and Film*. Lontoo: Routledge.

Brereton, Pat & Hong, Chao-Ping (2013) Audience Responses to Environmental Fiction and Non-Fiction Films. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 4:2, 171–199.

Head, Lesley (2016) *Hope and Grief in the Anthropocene: Re-Conceptualising Human–Nature Relations*. New York: Routledge.

- Howell, Rachel A. (2011) Lights, Ccamera ... Action? Altered Attitudes and Behaviour in Response to the Climate Change Film *The Age of Stupid*. *Global Environmental Change* 21, 177–187.
- Howell, Rachel A. (2014) Investigating the Long-Term Effects of Climate Change Communications on Individuals' Attitudes and Behavior. *Environment and Behavior* 46:1, 70–101.
- Hughes, Rowland & Wheeler, Pat (2013) Introduction Eco-dystopias: Nature and the Dystopian Imagination. *Critical Survey*, 25:2, 1–6.
- Ivakhiv, Adrian (2008) Green Film Criticism and Its Futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15:2, 1–28. DOI: <https://doi.org/10.1093/isle/15.2.1>
- Ivakhiv, Adrian (2011) The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema. *Film-Philosophy* 15:1, 118–139.
- Kaplan, Ann E. (2016) *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kääpä, Pietari (2013) Understanding the Audiences of Ecocinema. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 4:2, 107–111.
- Kääpä, Pietari (2014) *Ecology and Contemporary Nordic Cinema*. Lontoo: Bloomsbury.
- MacDonald, Scott (2004) Toward an Eco-Cinema, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11:2, 107–32.
- Matts, Tim & Tynan, Aidan (2012) The Melancholy of Distinction: Lars von Trier's "Melancholia" as an Environmental Film. *M/C Journal* 15:3. DOI: <https://doi.org/10.5204/mcj.491>
- Medlicott, Sheryl (2019) A Provocation to Practice Utopianism in the Face of Climate Crisis. *Studies in Arts and Humanities* 5:1, 173–176. DOI: <http://dx.doi.org/10.18193/sah.v5i1.163>
- Pepper, David (2005) Utopianism and Environmentalism. *Environmental Politics* 14:1, 3–22. DOI: <https://doi.org/10.1080/0964401042000310150>
- Schneider-Mayerson, Matthew (2018) The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers. *Environmental Humanities* 10:2, 473–500.
- Schneider-Mayerson, Matthew, Weik von Mossner, Alexa & Małecki, Wojciech. (2020) Empirical ecocriticism: environmental texts and empirical methods. Introduction to a thematic cluster of articles on 'Empirical ecocriticism'. Teoksessa Matthew Schneider-Mayerson, Alexa Weik von Mossner & Wojciech Małecki (toim.) *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 27:2, 327–36.
- Solnit, Rebecca (2016) *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*. Edinburgh: Canongate Canons.
- Spiegel, Simon (2021) *Utopias in Nonfiction Film*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Tong, Chris (2013) Ecocinema for All: Reassembling the Audience. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 4:2, 113–128.
- Weik von Mossner, Alexa (2017) *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.

Outi Hakola

FT, Sosiaali- ja terveysjohtamisen laitos, Itä-Suomen yliopisto

Luonnollinen kuolema dokumenttielokuvissa

Dokumenttielokuvat, joissa kuvataan ihmisten kuolinprosesseja ja elämän viimeisiä hetkiä, ovat yleistyneet 2000-luvulla. Tutkimusprojektissani ”Hyvää kuolemaa rakentamassa” (2017–2022) olen analysoinut 45 saattohoitoon linkittyvää dokumenttielokuvaa ja haastatellut kahdeksatoista näiden elokuvien ohjaajista.¹ Haastattelussa ohjaajat argumentoivat, että nyky-yhteiskunnassa kuolema piilotetaan arkielämästä. Siksi he halusivat elokuvillaan normalisoida kuolemaa ja vähentää ihmisten kuoleman kohtaamiseen liittyviä pelkoja. Kertomalla kuolevien ihmisten tarinoita he toivoivat voivansa näyttää ihmisille, miten kohdata sekä omaa kuolevaisuuttaan että kuolevia ihmisiä.

Elokuvantekijöiden tavoitteet voi tulkita haluna luonnollistaa kuolemaa. Kielitoimiston sanakirjan mukaan ”luonnollinen”-sanalla viitataan 1) luonnonmukaiseen ja normaaliin, 2) teeskentelemättömään tai vilpittömään, 3) itsestään selvään ja tavanomaiseen, 4) luonnonlaeilla selitettävissä olevaan (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy 2021). Määrittelyissä luonnolliseen liitetään luonnonlait ja luonnonmukainen, mutta myös arvoihin ja tunnetiloihin liittyviä mielleyhtymiä. Katsauksessani pohdin, miten luonnollisuus ja kuolema kietoutuvat toisiinsa yhtäältä käsitteellisellä tasolla ja toisaalta dokumenttielokuvien sisällöissä, ja erityisesti saattohoitoa kuvaavissa elokuvissa *Griefwalker* (Kanada, 2008), *Love in Our Own Time* (Australia, 2011) ja *The Perfect Circle* (Italia, 2014).

Luonnollista kuolemaa käsitteellistämässä

Luonnollinen kuolema, jolla tarkoitetaan sairaudesta tai vanhasta iästä johtuvia kuolemia, asettuu usein vastakohtaksi väkivaltaiselle kuolemalle, jolla viitataan sotakuolemiin, murhiin, itsemurhiin ja onnettomuuksiin. Luonnolliseen kuolemaan on yhdistynyt valitun käsitteen kautta ajatus normaalista tai tavanomaisesta, kun taas väkivaltainen kuolema näyttäytyy poikkeuksellisenä, estettävänä ja loukkauksena (*violation*) ihmisen oikeuksia ja olemassaoloa kohtaan (Hibberd et al. 2010). Poikkeuksellisenä kokemuksena väkivaltaisen kuoleman onkin nähty olevan traumaattisempi ja dramaattisempi (Benfer et al. 2018), ja siten myös draamallisempi tapahtuma kuin luonnollinen kuolema.

Väkivallan draamallisuus nousee esille Ned Schultzin ja Lisa Huetin tutkimuksessa, jossa he kävivät lävitse 65 suosittua Hollywood-elokuvaa vuosilta 1980–1994. He totesivat, että vaikka elokuvissa kuolemaan linkittyviin kohtauksiin törmää noin

.....
1 Haastattelut olivat avoimia teemahaastatteluita, joissa elokuvantekijöiltä kysyttiin projektin taustoista, kuvaamis- ja editoimisprosesseista sekä elokuvan vastaanotosta. Tyypillisesti haastattelut kestivät 60–90 minuuttia. Koska osa haastatelluista toivoi pseudonymisointia, viitataan nimellä vain niihin haastateltaviin, jotka antoivat tähän suostumuksensa.

joka seitsemäs tai kahdeksas minuutti (keskimäärin 13 kohtausta / elokuva), vain noin 4 % kohtauksista käsitteli luonnollista kuolemaa. Kuolemaan tai sen uhkaan reagoitiin tyypillisimmin pelolla, shokilla tai aggressiivisesti, kun taas sureminen ja itkeminen jäivät sivurooleihin. (Schultz ja Huet 2001.) Tutkimus osoittaa sensaatiomaisen ja väkivaltaisen kuoleman merkityksen elokuvien juonen kuljettamisessa eteenpäin. Monesti se sysää tapahtumat liikkeelle, motivoi toimintaa, kasvattaa jännitteitä tai toimii oikeuden toteutumisen välineenä.

Vaikka luonnollinen kuolema, menetyksen käsittely ja sureminen on marginalisoitu elokuvissa, arkielämässä luonnollinen kuolema on tyypillisin kuoleman muoto. Esimerkiksi Suomessa noin 95 % kuolemista on luonnollisia (SVT 2021b), mikä on täysin päinvastainen suhde kuoleman esittämiseen verrattuna. Vaikka kertomuksia vaikkapa muisti- tai syöpäsairauksista tehdään säännöllisesti, muodostavat ne vähemmistön kuoleman audiovisuaalisesta kuvastosta. Esimerkiksi Robert Clark tutki sairaudesta kertovia fiktiivisiä kokopitkiä elokuvia IMDb-sivuston pohjalta. Hän totesi, että vuosien 1930–1999 välillä Yhdysvalloissa hieman yli 150 elokuvaa noin 27 000 julkaistusta elokuvasta käsitteli sairastumista. (Clark 1999.) Vaikka valittu tutkimustapa sivuutti osan luonnollista kuolemaa käsittelevistä elokuvista², tutkimustulos vahvistaa mielikuvaa kuoleman esittämisen trendeistä. Vivian Sobchack onkin todennut, että mediassa väkivaltainen kuolema on korvannut luonnollisen kuoleman, koska liioittelevia tapahtumia on helpompi tarinallistaa. Siten arkielämään verrattuna julkisessa esittämisessä luonnollisesta kuolemasta on tehty vähiten luonnollinen ja epätavallinen. (Sobchack 1984.) Sobchackin huomio on yhtä aikaa osuva ja ongelmallinen, sillä siinä oletetaan, että luonnollista kuolemaa on haastava dramatisoida elokuvakerrontaa varten.

Luonnollisen kuoleman vääjäämättömyyden on ajateltu vähentävän vaihtoehtoisten tarinakaarien mahdollisuuksia ja siten kerronnan jännitteitä, mutta vääjäämättömyys voidaan myös kääntää kerronnan voimavaraksi, kuten dokumenteissa usein tehdään. Jo pelkästään elokuvien nimet, kuten *Before We Go* (Belgia, 2014), *Dying at Grace* (Kanada, 2003), *End Game* (USA, 2018), *I Remember When I Die* (Ruotsi, 2015), *Kuoleman kasvat* (Suomi, 2003), *Living while Dying* (USA, 2017), *Marikan kuolema* (Suomi, 2021), *Prison Terminal: The Last Days of Private Jack Hall* (USA, 2013) tai *The End* (USA, 2004), orientoivat elokuvan lopputulokseen. Vääjäämättömän odotusta vahvistetaan dokumenttien aloituksissa. *Dying at Gracen* avauksessa ruumis viedään sairaalan ruumishuoneelle, *Islandissa* (Iso-Britannia, 2017) kuvataan kuolleen miehen kasvoja arkussa ennen kuin arkku naulataan kiinni ja *Helen's Story* (Uusi-Seelanti, 2016) ponnahtaa liikkeelle hautajaisista. Antamalla välähdyksen päähenkilöiden lopusta kuoleman odotus luo merkityksiä loppua edeltäville tapahtumille.

Luonnollisen kuoleman kohdalla kerronnallinen jännite löytyy usein siitä, ketä ja milloin kuolema koskettaa. Yllättävä ja/tai ennenaikainen kuolema luovat draматиikkaa ja traumaattisuutta siinä missä myös väkivaltainen kuolema. Yllättävällä kuolemalla tarkoitetaan luonnollisista syistä, kuten sydänongelmista, johtuvaa kuolemaa, joka tapahtuu minuuteissa tai tunneissa ja johon ei ole voitu valmistautua. Ennenaikaisella kuolemalla puolestaan viitataan tapauksiin, joissa ihminen kuolee ennen väestön keskimääräistä elinajanodotetta, joka esimerkiksi Suomessa oli vuonna 2020 miehillä 79 vuotta ja naisilla 84,6 vuotta (SVT 2021a). Kuten Peto, Lopez ja Norheim (2014) toteavat, siinä missä vanhuuteen kuolemista ei voi välttää, kuolemaa ennen vanhuutta voidaan estää. Luonnollinen kuolema voi tuntua yhtä lailla rikkomukselta (*violation*) luonnonjärjestyksestä kohtaan.

2 Clark tarkasteli elokuvaan liitettyjä avainsanoja ja elokuvien nimiä, ja tutkimustapa jättää sivujuonet tai sivuhenkilöt huomioimatta elokuvissa. Sisällöllinen tarkastelu, mikäli se olisi mahdollista toteuttaa suhteessa laajaan aineistoon, nostaisi todennäköisesti luonnollisen kuoleman esiintymistiheyttä elokuvissa.

Kenties juuri tästä syystä sekä dokumentti- että fiktioelokuvissa korostuvat työkäisten ihmisten kohtalot (Clark 1999; Hakola 2021). Fiktiossa nuorena kuolevat ovat yleensä myös viehättäviä hahmoja ja heillä on ”puhtaita” syöpiä, kuten leukemia, joka ei linkity elintavoista johtuviin seuraamuksiin (Clark 1999), mikä korostaa epäoikeudenmukaisuuden tunteita. Kuoleman tyyppin sijasta traumaattisuutta määrittelee tilannekohtaisuus ja kunkin oma kyky kohdata kuolema (Hibberd et al. 2010). Kaikki kuolemat voivat olla traumaattisia, ja ”vain” vanhalla iällä kuolemien voitaisiin argumentoida olevan ”luonnonmukaisia” siinä suhteessa, että ne eivät riko oletuksia, minkä ikäisenä ja miten kunkin tulisi kuolla.

Traumaattisuuden tai estettävyuden avulla ei siten voida täysin selittää, miksi luonnollinen kuolema on sivuroolissa mediassa. Lisäymmärrystä voidaan hakea luonnollisen käsitteeseen liitetyistä aitouden merkityksistä. Fiktioelokuvien kuolemarepresentaatioita on tyyppillisesti pidetty fantasioituina ja liioiteltuina ja siten jonain muuna kuin luonnollisena (Gibson 2007). Sen sijaan dokumenttielokuvat voivat tarjota ”aidon”, ja kenties katsojia liiankin lähelle tulevan, kuvan kuolemasta. Tosin näitäkin on kritisoitu yksipuolisuudesta, jos kuolema kuvataan liian kauniina tai sankarillisena kokemuksena (Armstrong-Coster 2001). Esimerkiksi *Prison Terminalin* ohjaaja Edgar Barena kuvasi kaksi kuolinkohtausta, joista vain toinen päätyi dokumenttiin. Poisjätetty kuolema oli hänen mukaansa tuskainen ja vaikea, ja hän ei halunnut järkyttää katsojiaan (Barena 2019). Dokumenttiin päätyi sen sijaan kuolema, jossa päähenkilö nukkuu rauhallisesti pois. Tällaiset valinnat nostavat esille, miten dokumenttien aito kuolema on aina myös elokuvatuotannollisesti kehystetty kuolema.

Elokuvien kertomukset luonnollisesta kuolemasta on toisinaan jaettu kahteen lähestymistapaan – kuoleman hyväksymiseen ja sen kieltämiseen. Psykologisesta näkökulmasta käsin Ryan Niemiec ja Stefan Schuleberg tulkitsevat kuoleman sankarillisen hyväksymisen rakentavan katsojien hyvinvointia, koska tällaiset kertomukset kannustavat ihmisiä olemaan vahvoja kuoleman lähestyessä. Vastaavasti kuoleman kieltämisen tarinat, joissa päähenkilöt etsivät epätoivoisesti (ja epäeettisesti) parannuskeinoja tai kuolemattomuutta, synnyttävät ahdistusta niin hahmoissa kuin katsojissa. (Niemiec ja Schulenberg 2011.) Jaottelussa kuoleman kieltäminen näyttää asettumisena luonnonvoimia vastaan, kun taas luonnonmukaisuuden hyväksyntä korostaa aitoa ja välitöntä suhtautumista kuolemaan. Samalla jaottelu nostaa esille, miten luonnonmukaisuuteen ei liity vain kuolemisen tapa, vaan erilaiset arvot ja tunteet aitoudesta ja hyväksyttävyydestä. Vaikka dokumenttielokuvista on löydettävissä samat kertomukset kuoleman hyväksynnästä ja sen kieltämisestä, eri ihmisten kokemukset monipuolistavat ja monimutkaistavat näiden kertomusten merkityksiä.

Koska katsaus keskittyy saattohoidosta kertoviin dokumentteihin, tämä konteksti antaa lisää merkityksiä luonnolliselle kuolemalle. Saattohoitoliike syntyi vastareaktionä lääketieteen tavalle ensisijaistaa hoitotoimenpiteet yksilön kokemuksen sijasta (Loscalzo 2008). Kokonaisvaltaisen saattohoidon ajateltiin vastustavan kuoleman medikalisoitumista ja siten palauttavan arvoonsa kuoleman ”luonnollisuuden” vaihtoehtona niin lääketieteelliselle teknologialle kuin eutanatialle (Freeman et al. 2021; Hall 2017; Venneman et al. 2008). Yhdistämällä luonnollisen kuoleman ja kuoleman prosessin luonnollisuuden, saattohoitoliike on usein arvottanut kuoleman tapoja ”hyviksi” ja ”huonoiksi” (Clark ja Seymour 1999). ”Hyvällä kuolemalla” on viitattu muun muassa henkilökohtaisten toiveiden, kivuttomuuden ja psykologisen hyvinvoinnin toteutumiseen (Steinhauser ja Tulsky 2015; Meier et al. 2016). ”Hyvä kuolema” kuitenkin pakenee määrittelyjä, sillä eri ihmisille se merkitsee eri asioita, ja termiä on kritisoitu sen normatiivisista oletuksista (Sandman 2005). Samoin kuin elokuvien luomien kuoleman hyväksyntä/kieltäminen -mallien kohdalla, saattohoitoliikekin on yhdistänyt luonnolliseen kuolemaan arvottavia määreitä.

Luonnollisen kuoleman käsitteen avaaminen ja sen perinteisten esitysmuotojen tarkastelu nostaa esille, miten luonnollinen kuolema on monella tapaa rakennettu (ja siten epäluonnollinen) kategorisoinnin tapa. Kuoleamisen tavat sisältävät erilaisia arvoja ja asenteita, jotka elokuvaan tuotuina ohjaavat ihmisten odotuksia ja tunteellisia reaktioita. Seuraavaksi tarkastelen, miten tällaiset kulttuuriset odotukset näyttäytyvät siinä, millaisia rooleja luonnollisuudelle on annettu kolmessa elämän loppuvaihetta kuvaavassa dokumentissa.

Love in Our Own Time ja kuolema osana elämänkaarta

Australialainen dokumenttielokuva *Love in Our Own Time* (ohj. Tom Murray & Madeleine Hetherington, 2011) lähestyy kuolemaa osana ihmisen elinkaarta liittäen siten kuoleman osaksi luonnonmukaisuutta ja luonnonlakeja. Elokuva myös kehystetään luontokuvastolla. Se alkaa ja loppuu vedestä. Alkukuvassa lapsi sukeltaa rantavedessä ja lapsen kertojaääni pohtii, missä hän on ollut ennen syntymäänsä, miten ennen hänen alkuaan on ollut aikaa ja miten aikaa tulee olemaan hänen jälkeensä, mutta siinä välissä hän on olemassa. Samaan rantakuvastoon palataan elokuvan lopussa, jossa lasten leikkiminen filteröidään kotivideomaiseksi muistoksi eletystä elämästä. Tällä kertaa äidin kertojaääni miettii rakkautta ja sitä, miten se virtaa ympärillämme ja muodostaa elämän mysteerin. Samaan aikaan aallot vyöryvät rannalle ja takaisin merelle virraten ympäriinsä samalla tavalla kuin elämä ja rakkaus ihmisen elämässä.

Dokumentin keskiöön nousevat ihmissuhteet, jotka korostuvat niin elämän alussa kuin sen lopussa. Tapahtumien päänäyttämöinä toimivat Sydneyssä oleva saattohoitokoti ja kolmen lasta odottavan perheen kodit. Lapsia odottavissa kodeissa valmistaudutaan uuteen perheenjäsenen, tarkastellaan ja ihmetellään kasvavaa vatsaa ja vahvistuvia elonmerkkejä. Ilman täyttää jännittynyt ja iloinen odotus. Saattohoitokodissa tutustutaan vakavasti sairaisiin ihmisiin, jotka tietävät elävänsä viimeisiä päiviään. Heille jäljellä olevan ajan rajallisuus korostaa jokaisen hetken merkitystä. Samalla tunnetilat vaihtelevat hyvistä muistoista luopumisen raskauteen. Esimerkiksi syöpäsairas John kokee olevansa liian nuori kuolemaan, mutta saattohoidon työntekijät muistuttavat hänelle, että hän on vielä elossa ja siitä pitäisi ottaa kaikki irti ja keskittyä jättämään jäähyväiset rakkailleen.

Lomittamalla toisiinsa syntyvien lasten ja kuoleman odotusta elokuvassa rinnastetaan elämän alku ja sen loppu. Ajatuksena on, että siinä missä synnyttäminen nähdään luonnollisena tapahtumana, myös kuolemaan tulisi suhtautua samalla tavalla. Elokuvan loppupuolen montaasikohtaus alleviivaa elämän ja kuoleman yhteyttä. Montaasissa rinnastetaan synnytyskohtaukset, joissa naiset hengittävät raskaasti, kuolinkohtaukseen, jota sävyttää kuolevan Jutan katkonaiset viimeiset hengenvedot. Lasten synnyttyä raskas hengitys vaihtuu äitien helpottuneeseen nyyhkytykseen ja vauvojen äänekkäisiin ensimmäisiin hengenvetoihin. Toisaalta ääninauhaan sekoittuu Jutan perheenjäsenten lohduton itkeminen. Elämän kierto-kulku yhdistetään yhdeksi ja samaksi kohtaukseksi, jossa alun ja lopun äänimaailma muistuttavat toisiaan. Montaasi päättyy rinnasteisiin kuviin, joissa sekä vastasyntynyt että kuollut kiedotaan osaksi ympäröivien ihmisten elämää. Samankaltainen sydämen muotoinen asetelma korostaa, miten elämänkaari mahdollistaa erilaiset ihmissuhteet.

Love in Our Own Time korostaakin kuoleman luonnollisuutta osana elämää. Toisen ohjaajista ja elokuvan ideoijan, Tom Murrayn mukaan elokuvan inspiraatio nousi hänen työskentelystään alkuperäiskansojen parissa, missä hän kiinnitti huomiota kuoleman yhteisöllisyyteen. Tämä inspiroi häntä korostamaan kuolemaa osana elämää ja luontoa. Siten hän halusi tuoda elokuvaan paitsi ajatuksia luonnollisuu-



Kuva 1. Kuollut Jutta ja vastasyntynyt vauva omaistensa keskellä osana sydämenmuotoista asetelmaa. Kuvakaappaukset elokuvasta *Love in Our Own Time* (Tarpaulin Productions, 2011).

desta myös kuvia luonnosta. (Murray 2020.) Vaikka kuvauspaikkoina toimivat kodit ja sairaalat, mukana on lentäviä lintuja, taivasta ja rantaa eli luonnon erilaisia elementtejä. Kehystämällä ihmisten kohtalot luontokuvilla dokumentti rakentaakin vahvoja metaforia kuoleman luonnollisuudesta.

***Griefwalkerin* luontokuvasto**

Kanadalaisen Tim Wilsonin dokumentissa *Griefwalker* (2008) luontokuvat ja kuolema ovat korostuneesti läsnä. Elokuva lähtee liikkeelle elokuvatekijän omakohtaisesta kokemuksesta, kun hän käytyään kuoleman porteilla alkaa pohtia elämän ja kuoleman merkityksiä. Hän heijastelee ajatuksiaan ystävänsä Stephen Jenkinsonin avulla.

Jenkinson rakensi uransa auttamalla vakavasti sairaita ihmisiä valmistautumaan kuolemaan Toronton Mount Sinai -sairaalan palliativisen hoidon osastolla, joskin lääketieteellisen kontekstin ohella dokumentissa korostuvat Jenkinsonin näkemykset luontosuhteen ja luonnollisuuden merkityksistä.

Elokuvantekijän ja Jenkinsonin keskustelut käydään luonnon keskellä, kun he rakentavat kanoottia ja melovat vesistöillä. Elokuvaan rytmittävät toistuvat kuvat kuihtuvista kasveista, lumesta, lumen sulamisesta ja vedestä. Kuvilla korostetaan luonnon kiertokulkua ja erityisesti kuoleman roolia siinä. Ohjaaja Tim Wilson kertoi, että hänelle luontokuvasto ei ollut pelkästään metafora, vaan visuaalinen kieli, joka on yhtä olennaista elokuvan sanomalle kuin se, mistä elokuvassa puhutaan. Wilson tunnisti kuihtuvien lehtien käytön olevan kliseistä kuoleman kuvauksissa, mutta tästä huolimatta ne kuvastivat hänelle sitä, miten kuolema on lähtökohtaisesti



Kuva 2. Keskustelua kuolemasta luonnon keskellä. Kuvakaappaus elokuvasta *Grief-walker* (2008).

osa luontoa. (Wilson 2019.) Luonnon ja luonnollisuuden yhdistäminen toisiinsa jatkaakin samalla linjalla *Love in Our Own Time* -dokumentin kanssa. Molemmissa kuolema nähdään osana luonnon kiertokulkua.

Luonnon näkökulma painottuu myös Jenkinsonin opetuksissa. Dokumentissa hän korostaa, miten kuolema antaa merkityksen ihmisen elämälle, ja miten kunkin tulisi oppia kulkemaan kuoleman kanssa, hyväksyä sen väijäämättömyys osaksi elämää. Hän korostaa, että länsimaissa kuolema on etäännyntynyt kokemuksestamme, ja siten aiemmilta sukupolvilta opittu tapa kohdata kuolema on kadonnut ja ”luonnollisen” yhteyden katoaminen aiheuttaa kuolemafobiaa.

Ajatus siitä, että kuoleman kohtaaminen on muuttunut luonnollisesta etäännyneeksi (tai aidosta epäaidoksi) on toistunut usein kuolemantutkimuksessa. Kuolemantutkimukseen vahvasti vaikuttaneet 1900-luvun loppupuolen ajattelijat, kuten Philippe Ariès (1975), Zygmunt Bauman (1992) ja Norbert Elias (2001) maalasivat laajoja kaaria siitä, miten modernisaation, teollistumisen ja medikalisaation myötä kuolema erkaantui ihmisten arjesta, ja miten kuoleman siirtyminen ammattilaisten hoidettavaksi etäännytti kuoleman yhteisöistä yksityisen kokemuksen piiriin. Kommentoidessaan luonnollisen kuoleman muuttumista epäluonnolliseksi Sobchack hyödynsi näitä ajattelumalleja ja argumentoi, että tällä tavoin syntyivät kulttuuriset odotukset, jotka ovat ohjanneet elokuvien representaatioita. Luonnollisesta kuolemasta tuli etäännytettyä, ei-toivottua osana elokuvakerrontaa, ja sen paikan vei sensaatiomainen väkivaltainen kuolema, joka voi yksityiskohtaisesti tutkia kuolemaa juuri siksi, että se pysyy irrallaan kuoleman ”todellisista” kokemuksista. (Sobchack 1984.)

Luonnollista kuolemaa käsittelevänä dokumenttina *Griefwalker* toimii tietoisena vastaiskuna tällaiselle etäännyttämiselle. Se pyrkii tuomaan kuoleman läsnä olevaksi arkiseen kokemukseen, ja tämä tehdään kääntämällä kriittinen katse moderniin länsimaiseen yhteiskuntaan. Jenkinson näyttäytyy papinkaltaisena hahmona, joka etsii seremonioita ja merkityksiä alkuperäiskansoilta ja heidän oletetusta suhtautumisestaan kuolemaan. Hän kokee seremonioiden olevan keino päästä lähelle luontoa ja palauttaa esi-isille tärkeä elämän jatkuvuuden näkökulma. Palauttamalla menneiden sukupolvien opit voisi nykyihminen korjata suhteensa kuolemaan luonnolliseksi ja teeskentelemättömäksi.

Tosin on huomattava, että Jenkinsonin ”opetus” samanaikaisesti paitsi kritisoi myös ihanoi länsimaista kulttuuria. Etäännyminen kuoleman luonnollisuudesta tekee länsimaisten ihmisten traumaattisesta suhteesta kuolemaan erityisen ja sympatiaa vaativan. Kertomukset, miten kuolema on etäännyessään ihmisen arjesta muuttunut epäluonnolliseksi, olettavat, että aiemmat sukupolvet olisivat suhtautuneet kuolemaan hyväksyen ja siten vähemmän traumaattisesti. Tämä oletus jättää näkymättömiin surun ja menetyksen aiempia ja nykyisiä kulttuureja (Strange 2005).

Samansuuntaista kritiikkiä on esitetty oletuksista alkuperäiskansojen ”luonnollisesta” kuoleman hyväksynnästä. Muun muassa Jennifer McMahan on todennut tutkimuksissaan alkuperäiskansojen tekemistä elokuvista, ettei näissä elokuvissa ole tunnistettavissa erityistä ”hengellistä” tai ”luonnollista” kuoleman hyväksyntää. Sen sijaan tarinoissa kuolemaa paetaan esimerkiksi alkoholiin tai huumeisiin, ja kuolemaan suhtautuminen voi olla jopa traagisempaa kuin valtavirtaelokuvissa, sillä mukana on marginalisoidun kulttuurin tuskaa omasta menneisyydestään ja tulevaisuudestaan. McMahan huomauttaakin, että valkoisen ihmisen halu nähdä alkuperäiskansojen suhde kuolemaan hyväksyvänä tai luonnollisena on osoitus jatkuvasta vallankäytöstä, jolla oikeutetaan näihin ihmisiin kohdistunut väkivalta väittämällä, ettei kuolema ole heille yhtä traumaattista kuin valtaväestölle. (McMahon 2013.)

Griefwalkerin suhde kuolemaan osana luontoa ja luonnollisuutta voidaan siis nähdä myös kriittisessä valossa. Vaikka sen tavoitteena on vähentää kuolemaan liittyvää ahdistusta korostamalla kuoleman luonnollisuutta, siihen linkittyvä puhe kuoleman ”luonnonmukaisesta” tai alkuperäisestä hyväksynnästä, jota alkuperäiskansat ovat osanneet ylläpitää, liittyy dokumentin Niemiecin ja Schulebergin idealisointiin kuoleman hyväksyntäkertomuksiin. Hyväksyntä on mahdollista vahvoille ihmisille, jotka tunnustavat roolinsa universaalissa luontoyhteydessä, tehden heistä erityisiä. Kaiken kaikkiaan *Griefwalkerissa* suhde kuolemaan näyttäytyy myyttisenä ihanteena, jossa luonto, luonnollisuus ja hyväksyntä kulkevat käsi kädessä.

***Perfect Circle* ja tunteiden luonnollisuus**

Kahden edellisen esimerkin perusteella voisi ajatella, että dokumenttielokuvissa luonnollisuuden ajatus yhdistyy kuoleman hyväksynnän idealisointiin. Tätä näkökulmaa on myös uudistettu ja laajennettu, jopa edellisten elokuvien sisällä. *Love in Our Own Timessa* syöpäsairaana Johnin tunteellinen kamppailu lähestyvän kuoleman kanssa ei osoita niinkään kuoleman hyväksyntää kuin sen vääjäämättömyyttä, ja *Griefwalkerissa* elokuvantekijän kertojanääni kyseenalaistaa Jenkinsonin opetuksia tunnustamalla, että hänen on vaikea sisäistää, mitä iloa on tehdä kuolemasta elämän merkittävä osa. Claudia Tosin ohjaamassa dokumentissa *The Perfect Circle* (2014) hyväksyntäkertomusta kyseenalaistetaan kääntämällä katse kuoleman herättämiin vaikeisiin tunteisiin.

Pohjoisitalialaisessa Madonna dell’Uliveto -saattohoitokodissa kuvattu dokumentti kertoo Ivanon ja Merisin tarinat. Kumpikaan heistä ei myönnä olevansa valmiita kuolemaan, ja tunnuslauseena toimii Dylan Thomasin (1951) runosta lainattu ”Do not go gentle into that good night”, joka korostaa halua pitää elämästä kiinni kaksin käsin. Erityisesti Ivanon suhtautuminen lähestyvään kuolemaan on jopa raivokasta, eikä Ivanoa kuvata psykologisesti vahvana tai kypsänä ihmisenä, joka pystyy käsittelemään kuolemaansa liittyviä ajatuksia. Dokumentti kyseenalaistaa tarinamallin, jossa kuoleman luonnollisuus sisältäisi automaattisesti kuoleman hyväksynnän. Claudia Tosi toteaa, että vaikka kuoleman hyväksyntä voisikin olla toivottava päämäärä, hyvin harva siihen pystyy. Siksi hän halusi näyttää kamppailun aiheen kanssa, sillä useimmiten ihmiset haluavat pitää kiinni elämästä. (Tosi 2018.) Tähän kuoleman pelkäämiseen yhdistetään kuitenkin ajatus luonnon kiertokulusta, johon jo nimi *The Perfect Circle* viittaa.

Kiertokululle annetaan dokumentissa merkittävä visuaalinen ja kerronnallinen rooli. Samoin kuin *Love in Our Own Time* -dokumentissa *The Perfect Circlessä* sekä alku- että loppukuvana toimivat uiminen vedessä. Vellova vesi, uivat jalat ja veden läpi välkkyvä valo kehystävät dokumentin, jota kertojan kuiskaava ääni täydentää. Elokuvan alussa kertoja toteaa meidän olevan tehty vedestä. Syntyessämme meistä on 80 % vettä ja elinikämme aikana menetämme koko ajan vähän vettä, ja kuollessamme muutamme takaisin vedeksi. Kertojalle veden kierto tarkoittaa, ettei kukaan häviä täysin koskaan, vaan jokainen sade on ollut joku aiemmin. Siten myös tämä elokuva liittyy kuoleman elämän kiertokulkuun, jossa alku ja loppu ovat yhtäaikaista läsnä.

Kerronnan toistuvia visuaalisia elementtejä ovat saattohoitokodin pihalla olevat puut ja yksinäinen penkki. Monesti näitä kuvataan ikkunan takaa, saattohoitokodin sisältä, Merinin ja Ivanon näkökulmasta. Esimerkiksi Merinin kaivatessa kotiaan hän muistelee ulkona olemista ja toivettaan nähdä keväisten kukkien kasvavan puutarhassa. Samaan aikaan hän makaa sängyssään ja katselee, kun ikkunan takana puut heiluvat tuulessa. Tai kun Ivanon vointi heikkenee elokuvan myötä ja hän ei enää jaksa ulkoilla, kuvakulma ikkunaan muuttuu alhaalta kuvatuksi näkökulmaksi, josta hän sängynomana näkee myrskyisän sään.



Kuva 3. Sade kuvattuna saattohoitokodin ikkunan lävitse. Kuvakaappaus elokuvasta *The Perfect Circle* (2014).

Luonnon kiertokulun katseleminen ikkunan läpi edustaa kaipuuta ulos, kaipuuta elämään saattohoitokodin ulkopuolella. Ivano ja Merin elättelevät toiveita päästä kotiin, ja sopeutuminen heikkenevään kuntoon ja sisätiloihin sidottuun elämään on vaikeaa. Siten ikkunan takainen maailma, jossa luonto on heräämässä kevääseen, on kaihoisa rinnastus tilanteeseen, jossa oma elinvoima vähenee, kenties siirtyen kohti uusia syklejä ulkona satavan veden mukana. Ivano jopa pohtii, saapuuko kuolema hänen luokseen ikkunasta.

Tosin mukaan hän halusi näyttää dokumentissaan tunteellisen näkökulman aiheeseen ja tässä apuna toimi luonnon, erityisesti veden metaforat. Nämä metaforat, joissa toistuvat myrskyt ja sateet, rinnastuvat kuolevien raskaisiin tunneallokoihin, mutta ne myös tarjoavat katsojille helpotusta tarinan raskauteen. Kun katsojaa toistuvasti muistutetaan veden kiertokulusta sateen kautta, mahdollistetaan aistien tasolla muistutus luonnon, elämän ja kuoleman, kiertokulusta visuaalisesti lähestyttävällä tasolla. (Tosi 2018.)

Tosin lähestymistapa osallistuukin luonnollisen kuoleman esittämisen perinteisiin, joissa luontoa hyödynnetään kuoleman luonnonmukaisuuden ja normaaliuden korostamiseen (Hakola 2013). Samalla luontometaforia hyödynnetään osana monipuolista, myös negatiivisia tunteita sisältävää, tunnemaailmaa. Päähenkilöt eivät hyväksy kuolemaansa, eikä heiltä sitä odoteta. Sen sijaan myrskyisät tunnereaktiot yhdistetään vilpittömyyteen ja aitouteen, ja luonnollisen kuoleman yhtäläinen haastavuus nähdään osana elämän ja kuoleman merkityksellistämistä.

Yhteenveto

Saattohoidon kautta luonnollista kuolemaa käsittelevissä dokumenttielokuvissa on tyypillistä, että kuolema halutaan nähdä osana luonnon kiertokulkua, elämäntaakkaa ja luonnonlakeja. Tällä tavalla kuolemasta tehdään tavanomaista, normaalia ja arkista; se on jotain, minkä me kaikki kohtaamme enemmän tai myöhemmin. Samaan aikaan dokumenttikuvaukset kietoutuvat perinteisiin, joilla kuolemaa on



Kuva 4. Kuihtuvaa sato kuvastaa kiertokulkua, elämän hiipumista ennen uuden syntyä. Kuvakaappaus elokuvasta *Griefwalker* (2008).

esitetty elokuvissa. Luonnollisen kuoleman vähäinen esittäminen elokuvissa lisää normaaliuden tavoitteisiin myös poikkeavuuden ja erityisyyden näkökulman. Kunkin elokuvatekijän on pitänyt pohtia, miten lähestyä aihetta ja miten tehdä siitä katsojille tavoitettavissa oleva asia. Luontometaforat ovat tuoneet mukanaan paitsi normaaliuden tunteen myös kauneutta, visuaalisuutta ja jopa tunteellista helpotusta tarinaan. Haurastuvan ihmisruumin sijasta metaforiset kuvat kuihtuvasta luonnosta voivat helpottaa katsomista ja välittää kuolemiseen liittyviä merkityksiä.

Useista saattohoitoa käsittelevistä dokumenteista on tunnistettavissa kuoleman hyväksynnän tarinamalli, lähtökohtaisestihan saattohoito ei halua kieltää kuoleman todellisuutta. Lisäksi jos kuolevat päähenkilöt ovat sujut itsensä ja tilanteensa kanssa, hyväksyntämalli voi lohduttaa katsojia. Samalla luonnollisuuden ja hyväksynnän yhdistäminen voi luoda epärealistisen kuvan elämän loppuvaiheista. Angela Armstrong-Costnerin (2001) vastaanottotutkimuksen mukaan syöpädokumentin positiivinen kuvasto asetti paineita vakavasti sairaille ihmisille, joiden mielestä dokumentti asetti epärealistisia odotuksia siitä, miltä kuolemisen prosessi näyttää ja tuntuu. Siksi on merkittävää, että ainakin osa dokumenteista, kuten *The Perfect Circle*, irrottaa luonnollisuuden ja hyväksynnän toisistaan.

Elokvien merkitysten purkaminen osoittaa luonnollisuuden käsitteen rakentuneisuuden. Vaikka kuolema säilyy vääjäämättömänä (luonnonlakien mukaisena) tapahtumana ihmisen elämässä, odotuksemme luonnolliselle kuolemalle ovat kulttuurisesti värittyneitä. Dokumenttielokuvat, joissa kuolema, luonto ja luonnollisuus kulkevat käsi kädessä, nostavat esille, että luonnollisuuden kertomuksiin liitetyt käsitykset normaaliudesta, vilpittömyydestä, tavanomaisuudesta ja usein hyväksyvistä suhteista tuovat mukaan yhteiskunnallisia ja kulttuurisia odotuksia siitä, miten kuolemaan tulisi suhtautua ja miten kuolemaa on hyväksyttävää (luonnollista) kuvata mediassa.

Lähteet

Ariès, Philippe (1975) *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Kääntänyt Patricia M. Ranum. Baltimore: John Hopkins University Press.

Armstrong-Costner, Angela (2001) In *Morte Media Jubilate: An Empirical Study of Cancer-related Documentary Film*. *Mortality* vol. 6:3, 287–305. <https://doi.org/10.1080/13576270120082943>.

- Barens, Edgar (2019) Henkilökohtainen haastattelu. Haastattelijana Outi Hakola.
- Bauman, Zygmunt (1992) *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Benfer, Natasha; Bardeen, Joseph R.; Cero, Ian; Kramer, Lindsay B.; Whiteman, Sarah E.; Rogers, Travis A.; Silverstein, Madison W. & Weathers, Frank W. (2018) Network Models of Posttraumatic Stress Symptoms across Trauma Types. *Journal of Anxiety Disorders* vol. 58, 70–77. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2018.07.004>.
- Clark, David & Seymour, Jane (1999) *Reflections on Palliative Care: Facing Death*. Buckingham; Philadelphia: Open University Press.
- Clark, Robert A. (1999) Reel Oncology: How Hollywood Films Portray Cancer. *Cancer Control* vol. 6: 5, 1–6. <https://doi.org/10.1177/107327489900600510>.
- Elias, Norbert (2001) *The Loneliness of the Dying*. New York: Continuum.
- Freeman, Shannon; Banner, Davina & Ward, Valerie (2021) Hospice Care Providers Experiences of Grappling with Medical Assistance in Dying in a Hospice Setting: A Qualitative Descriptive Study. *BMC Palliative Care* vol. 20:1, 55. <https://doi.org/10.1186/s12904-021-00740-3>.
- Gibson, Margaret (2007) Death and Mourning in Technologically Mediated Culture. *Health Sociology Review* vol. 16:5, 415–24. <https://doi.org/10.5172/hesr.2007.16.5.415>.
- Hakola, Outi (2013) Normal Death on Television: Balancing Privacy and Voyeurism. *Thanatos* vol. 2: 2, 56–71.
- Hakola, Outi (2021) Diversity in Representations and Voices of Terminally Ill People in End-of-Life Documentaries. *Journal of Palliative Care*. <https://doi.org/10.1177/08258597211013961>.
- Hall, Lauren K. (2017) Rehumanizing Birth and Death in America. *Society* vol. 54:3, 226–37. <https://doi.org/10.1007/s12115-017-0129-6>.
- Hibberd, Rachel; Elwood, Lisa S. & Galovski, Tara E. (2010) Risk and Protective Factors for Post-traumatic Stress Disorder, Prolonged Grief, and Depression in Survivors of the Violent Death of a Loved One. *Journal of Loss and Trauma* vol. 15:5, 426–47. <https://doi.org/10.1080/15325024.2010.507660>.
- Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy (2021) Luonnollinen. *Kielitoimiston sanakirja*. Saatavilla: <https://www.kielitoimistonanakirja.fi/#/luonnollinen?searchMode=all> (linkki tarkistettu 12.12.2021).
- Loscalzo, Matthew J. (2008) Palliative Care: An Historical Perspective. *Hematology*, 465. <https://doi.org/10.1182/asheducation-2008.1.465>.
- McMahon, Jennifer L. (2013) Visions of Death: Native American Cinema and the Transformative Power of Death. Teoksessa Daniel Sullivan & Jeff Greenberg (toim.) *Death in Classic and Contemporary Film: Fade to Black*. New York: Palgrave Macmillan US, 199–216. https://doi.org/10.1057/9781137276896_13.
- Meier, Emily A.; Gallegos, Jarred V.; Montross Thomas, Lori P.; Depp, Colin A.; Irwin, Scott A. & Jeste, Dilip V. (2016) Defining a Good Death (Successful Dying): Literature Review and a Call for Research and Public Dialogue. *The American Journal of Geriatric Psychiatry* vol. 24:4, 261–71. <https://doi.org/10.1016/j.jagp.2016.01.135>.
- Murray, Tom (2020) Henkilökohtainen haastattelu. Haastattelija Outi Hakola.
- Niemiec, Ryan M. & Schulenberg, Stefan E. (2011) Understanding Death Attitudes: The Integration of Movies, Positive Psychology, and Meaning Management. *Death Studies* vol. 35:5, 387–407. <https://doi.org/10.1080/07481187.2010.544517>.
- Peto, Richard; Lopez, Alan D. & Norheim, Ole F. (2014) Halving Premature Death". *Science* vol. 345:6202, 1272–1272. <https://doi.org/10.1126/science.1259971>.
- Sandman, Lars (2005) *A Good Death: On the Value of Death and Dying*. Maidenhead: Open University Press.
- Schultz, Ned W. & Huet, Lisa M. (2001) Sensational! Violent! Popular! Death in American Movies. *OMEGA - Journal of Death and Dying* vol. 42:2, 137–49. <https://doi.org/10.2190/6GDX-4W40-5B94-MX0G>.
- Sobchack, Vivian (1984) Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. *Quarterly Review of Film Studies* vol. 9:4, 283–300. <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>.
- Steinhauser, Karen E. & Tulsky, James A. (2015) Defining a 'Good' Death. *Oxford Textbook of Palliative Medicine*. Oxford: Oxford University Press. Saatavilla: <https://oxfordmedicine.com/view/10.1093/med/9780199656097.001.0001/med-9780199656097-chapter-8> (linkki tarkistettu 13.1.2022).
- Strange, Julie-Marie (2005) *Death, Grief and Poverty in Britain, 1870–1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SVT, Suomen virallinen tilasto (2021a) *Kuolleet* [verkkojulkaisu]. Helsinki: Tilastokeskus. Saatavilla: <https://www.stat.fi/til/kuol/index.html> (linkki tarkistettu 13.1.2022).

SVT, Suomen virallinen tilasto (2021b). *Kuolemansyyt* [verkkajulkaisu]. Helsinki: Tilastokeskus. Saatavilla: <https://www.stat.fi/til/ksyyt/index.html> (linkki tarkistettu 13.1.2022).

Tosi, Claudia (2018) Henkilökohtainen haastattelu. Haastattelijana Outi Hakola.

Venneman, S. S.; Narnor-Harris, P.; Perish, M. & Hamilton, M. (2008) "Allow Natural Death" versus "Do Not Resuscitate": Three Words That Can Change a Life. *Journal of Medical Ethics* vol. 34:1, 2–6. <https://doi.org/10.1136/jme.2006.018317>.

Wilson, Tim (2019) Henkilökohtainen haastattelu. Haastattelijana Outi Hakola.

Pinja Mustajoki

TaM, Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

IHMISLUONTODOKUMENTIT Eläinaktivistivideot ja luontodokumentit eläinsuhteemme esittäjinä

Eläinaktivistien kuvaamat videot ovat viimeisen viidentoista vuoden ajan toistuvasti tehneet näkyviksi tuotantoeläinten hyväksikäytön rakenteita suomalaisilla eläintiloilla. Häkkeihin sulletut kanat, karsinoissa levottomasti liikehtivät siat ja parteen kytketyt naudat ovat siirtyneet tuotantolaitosten tiiviiden seinien suojista suoraan silmiemme eteen – olohuoneisiimme, osaksi arkeamme. Näkymää on vaikea katsoa, sillä eläinaktivistivideot rakentavat synkkää todistusaineistoa ennen kaikkea ihmisestä. Tässä tekstissä asetan rinnakkain kaksi tapaa kohdata eläimiä kuvattuina niiden omissa elinympäristöissään: luontodokumentit ja eläinaktivistivideot. Hämärissä tiloissa salaa kuvattu materiaali eroaa silmiinpistävästi luontodokumenttien visuaalisista konventioista: niiden tarkoista, värikylläisistä kuvista, jotka kertovat tarinaa ja kutsuvat tutustumaan ihmeelliseen luontoon eläimineen. Voisi ajatella, että nämä kaksi muotoa ovat pitkälti toistensa vastakohtia eläinten dokumentaarisisessa esittämisessä. Kuitenkin niin aktivistivideoiden kuin luontodokumenttienkin kautta pääsemme kohtaamaan muunlaisia eläimiä omissa elinympäristöissään – ainakin liikkuvan kuvan keinoin ja sen asettamissa rajoissa.

Luontodokumentit ovat todella suosittuja ja ne tavoittavat suuria määriä yleisöjä. Elokuvallinen luontodokumentti *Järven tarina* (2016) on Suomen katsotuin kotimainen dokumenttielokuva ja YLE:n *Luontohetki*- ja *Avara luonto* -ohjelmapaikan luontodokumentit keräävät viikko toisensa jälkeen suuria katsojalukuja.¹ Ensimmäisten suomalaisten eläinaktivistivideoiden tullessa julki vuonna 2007, videoiden ja kuvien saama huomio oli laajaa. Kampanjasivustolla vierailtiin niin ahkerasti, että lopulta koko sivusto kaatui (Kerola & Muurimaa 2018, 25). Eläintuotannon paljastavien näkymien arkipäiväistytyä on utelias ja kauhisteleva katse kääntymässä pois. Aktivistivideoiden aiheuttamat tuntemukset eläinsuhteemme vääristymistä eivät houkuttele ruudun äärelle luontodokumenttien tarjoaman yhteenkuuluvuuden kokemuksen lailla.

Missä kaikki eläimet ovat?

”Kaikkialla eläimet katoavat”, toteaa John Berger klassikkotekstissään *Why Look at Animals* (1980). Eläinten katoamisella on monia muotoja, kuten lajien kuoleminen sukupuuttoon tai eläinten katoaminen elinympäristöstämme viimeisen kahdensa-

1 Esimerkiksi maaliskuussa 2022 kymmenen katsotuimman tv-ohjelman joukossa oli kolme luontodokumenttia.



Kuva 1. Leijonauros eteläafrikkalaisella savannilla. Lähde: YLE, *Avara luonto: villeiksi syntyneet*, jakso 3: Afrikka (2020). Kuvakaappaus.

dan vuoden aikana. Kaupungistumisen ja teknologian kehityksen myötä muunlaiset eläimet on siirretty pois ihmisasutuksen keskittymistä. Tämän murroksen myötä eläimet, joiden kanssa ihmiset ennen olivat vuorovaikutuksessa, on siirretty pois näkyvistä, ja täten myös suureksi osaksi pois ihmisten mielistä. Näin ollen nykypäivänä vain harvat ihmiset kohtaavat arjessaan muunlaisia eläimiä, lemmikki- ja seuraeläinten ollessa tästä ilmiselvä poikkeus. (O’Sullivan 2011, 2–3.)

Nykymuotoisessa eläintuotannossa eläinyksilöt saavat alkunsa, syntyvät, kasvavat ja kuolevat tuotantolaitosten seinien sisällä. Tuotantoeläimet siis katoavat laitosten suljettujen ovien taakse, kun taas luonnonvaraiset lajit häviävät sukupuuttojen mustaan aukkoon. Liikkuvan kuvan tutkija Anat Pick on osuvasti todennut, että mitä vähemmän luontoa on jäljellä, sitä enemmän kuvat luonnosta täyttävät kuvaruutujamme. Pickin mukaan luontodokumentit ja -elokuvat ovat nopeasti muodostumassa luonnon viimeiseksi leposijaksi, kaiken ei-ihmismäiseksi luokitellun säilytyspaikaksi. (Pick 2011, 168.) Nykypäivänä luontodokumenttien tekemiseen liittyykin luonnon ja eläinten ”säilyttämistä” ja suojelua koskevia päämääriä (Horak 2006, 459).

Joskus katoaminen tarkoittaa paradoksaalisesti näkyvyyden lisääntymistä. Esimerkiksi suojellut, uhanalaiset eläinlajit saavat usein enemmän näkyvyyttä ja tulevat suurelle yleisölle tutummiksi kuin määrällisesti huomattavasti yleisemmät lajit.² (Pick 2011, 103.) Epäsuhta näkyvyydessä johtaa kuilun kasvamiseen yksilö- ja välinearvoa kantavien eläinlajien välille. Yksittäisen saimaannorpan kuolema uutisoidaan

.....
2 Esimerkiksi susia oli Suomessa vuonna 2021 Luonnonvarakeskuksen mukaan 18–25 susiparia ja 32–38 perhelaumaa, kun taas sikoja tilastoitiin vuonna 2020 Suomessa 1,1 miljoonaa yksilöä. Näiden eläinlajien näkyvyys mediassa on ristiriidassa niiden todelliseen lukumäärään.

Helsingin Sanomissa³ samaan aikaan kun sikoja tapetaan Suomessa viidentuhaten yksilön päivävauhtia⁴. Näkyvyydellä on osoitettu olevan merkittävä vaikutus muunlajisten eläinten suojelun tasoon. Poliitikantutkija Siobhan O’Sullivan osoittaa kirjassaan *Animals, Equality and Democracy* (2011), että nyky-yhteiskunnassa eläinten näkyvyys on suorassa yhteydessä siihen, millainen yhteiskunnallinen asema niillä on. O’Sullivanin mukaan se, miten suhtaudumme eläinten hyvinvointiin, on riippuvaista siitä, näemmekö eläimiä ja niiden kärsimystä arjessamme. Hän esittääkin, että jos nykyiset eläinten hyödyntämisen muodot olisivat näkyvästi esillä, kansalaiset arvioisivat tiukemmin kantaansa eläinten hyväksikäytön muotoihin. (O’Sullivan 2011, ks. myös Kupsala 2015, 79–81.)

Eläintehtaat.fi-sivustolle on koottu eläinaktivistivideoiden mosaiikki – arkinen kauhugalleria siitä, miten ihminen konkreettisesti hyödyntää valta-asemaansa muunlajisia eläimiä kohtaan.⁵ Samat ongelmakohdat toistuvat videosta toiseen: ahtaat ja tehdasmaiset olot, kuvat psyykkisesti oireilevista ja fyysisesti vammautuneista eläimistä. Aktivistivideoita on nimetty usein salakuvausvideoiksi, vaikka itse kuvattavat ovat tietoisia kameran läsnäolosta: usein eläinten katse pyyhkäiseekin kameran linssiä. Suurimmassa osassa materiaalia ihmisen läsnäolo on aistittavissa kameran liikkeiden ja kuvakulmien välityksellä. Jotkut aktivistivideoista on puolestaan kuvattu teurastamon tai tuotantotilan kattorakenteisiin kiinnitetyn kameran avulla. Piilotetun kameran avulla taltioituissa videoissa kuva-alaan astuu ihminen kohtaamaan toislaajisen eläimen. Nämä kohtaamiset ovat usein fyysisiä ja väkivaltaisia. Kuvat mielivaltaisen ja tarpeettoman väkivallan kohdistamisesta muunlajisia eläimiä kohtaan menevät katsojan ihon alle, sillä ne muodostavat synkkää todistusaineistoa ennen kaikkea ihmisestä.

Eläinten lyömisen tai tappamisen todistaminen on vastenmielistä katsottavaa. Lisäksi aktivistivideoiden katsomisen vaikeus liittyy niistä välittyvään ristiriitaan eläinsuhteessamme. Huoli eläinten hyvinvoinnista on nyky-yhteiskunnassa suuri, mutta samalla eläimiä kasvatetaan yhä teollisemmin ja yhä enemmän. Eläinfilosofi Elisa Aaltola käyttää termejä *lihaparadoksi*, *kognitiivinen dissonanssi*, *dissosiaatio* ja (sekasyöjän) *akrasia* pureutuessaan filosofisen moraalipsykologian näkökulmasta nykyisen länsimaisen eläinsuhteen ristiriitaisuuksiin. Yksi Aaltolan ehdottama ratkaisu on tarjota kuluttajille kuvastoja tai tarinoita yksittäisistä eläimistä yleisten kategorioiden sijaan. Aaltolan mukaan yksittäisistä eläimistä puhuminen on empaattisen eläinsuhteen herättämisen kannalta oleellista. (Aaltola 2020, 309–314.) Eläintehtaat.fi-sivustolle koottujen aktivistivideoiden mosaiikki osoittaa eläinten hyväksikäytön lähes käsityskyvyn ylittävät mittasuhteet, mutta samalla yksittäiset eläimet ja kohtalot hukkuvat massaan. Luontodokumenteissakaan ei jää juurikaan tilaa yksilöllisten piirteiden esiintuomiselle, vaan eläimet kuvataan lajinsa edustajina. Tuotantoeläimen yksilöllisyyden ja sitä kautta itseisarvon esiintuominen dokumentaarisen kerronnan keinoin on välittynyt muun muassa dokumenttielokuvissa *Gunda* (Norja, Yhdysvallat ja Iso-Britannia 2020) ja *Cow* (Iso-Britannia 2021), joissa annetaan tilaa kohdata muunlajinen eläin vailla luontodokumenteista tuttua selittävää ihmispuhetta. Tämän tyyppiset dokumenttielokuvat voisikin katsoa sijoittuvan jonnekin luontodokumenttien ja aktivistivideoiden välimaastoon.

3 Helsingin Sanomat uutisoi 21.2.2022: "Nuori saimaannorppa kuoli talviverkkoon Pohjois-Saimaalla".

4 Ruokaviraston mukaan Suomessa teurastettiin noin 1,8 miljoonaa lihasikaa vuonna 2019.

5 Ks. <https://elaintehtaat.fi/kuvat-vidoot.html>.



Kuva 2. Andrea Arnoldin dokumenttielokuva *Cow* seuraa usean vuoden ajan lypsylehmä Luman elämää ilman selittävää kertojanääntä ja ihmisen kommentteja. Lähde: Filmikamari.fi, kuva © Kate Kirkwood.

Etäisyys ja läheisyys

Niin luontodokumentit kuin eläinaktivistivideotkin tutustuttavat meitä eläimiin, joita suurin osa meistä ei arjessaan kohtaa – ja etenkin sellaisiin tilanteisiin, joissa emme niitä kohtaa. Aktivistien kuvaamien videoiden kautta saamme suoran näköyhteyden eläintuotannossa käytettävien eläinten arkeen, mikä poikkeaa lihatalojen mainoskuvaston tarkkaan harkitusta kuvastosta. Luontodokumenttien kautta avautuvat ennen näkemättömät kuvat merten syvyyksiin, asumattomille aavikoille ja koskemattomiin sademetsiin. Myös katsojalle tutummat ympäristöt näyttävät ruudulle rajattuina kiehtovammilta kuin tosielämässä. Eksoottisten paikkojen ja eläinlajien esittelyn ohella tapa kohdata eläimiä dokumenttien välityksellä poikkeaa merkittävästi tosielämän eläin kohtaamisista. Luonnossa liikkujat tietävät, että spontaanit kohtaamiset eläinten kanssa ovat harvinaisia ja usein lyhytkestoisia välähdyksiä. Luonnon eläimiä tarkkaillaan etäisyyksien päästä niiden omilla ehdoilla.

Tuotantotiloilla eläimiä kuvaava aktivisti pääsee kohteitaan lähelle niiden liikkumatilan ollessa rajattua. Luontodokumenttien kohdalla katsoja pääsee ”luonnotoman” lähelle eri lajeja: saamme lähikuvissa ihastella sellaisten olentojen ulkoisen olemuksen yksityiskohtia tarkkuudella, joka luonnossa olisi mahdotonta. Derek Bousé käyttää termiä *false intimacy*, keinotekoinen läheisyys, kuvaillessaan luontodokumenteissa paljon käytettyjä lähikuvia. Tosielämässä harvinainen läheisyys luonnonvaraisten eläinten kanssa on luontodokumenteissa muodostunut oletusarvoksi. (Bousé 2003, 123–124.) Bousé huomauttaa, että elokuva ja televisio tapaavat lähtökohtaisesti hylkiä normaalia – siis tavallista ja tylsää. Liikkuvan kuvan muodot, kuten luontodokumentit, vetävät puoleensa vauhtia, liikettä ja jännitystä: kaikkea, mitä luonto ei todellisuudessa edusta. Bousén mukaan hiljaisuudella ja pysähtyneisyydellä ei ole sijaa luontodokumenteissa, jotka usein toimivat kaupallisuuden



Kuva 3. Emakko satakuntalaisessa yhdistelmäsikalassa lokakuussa 2016. Lähde: Oikeutta eläimille / elaintehaat.fi.

ja tarinankerronnan ehdoilla. (Bousé 2000, 4–5.) Jos luontodokumenttien estetiikan vertailukohtana käyttää Bousén tavoin todellisia luontokokemuksia, luontodokumentit näyttäytyvät helposti vääristyneinä eläindraamoina. Luontodokumenttien kerronnan skaala on kuitenkin tällaista yleistystä laajempi, eikä niitä pidä typistää pelkiksi toiminnantäyteisiksi, fiktioelokuvan ehdoilla toimiviksi kulutustuotteiksi.

Siinä missä luontodokumenttien esittelemien eläinten ympärillä leijuu eksoottisen lajikirjon ihailun ilmapiiri, eläinaktivistivideoiden kuvaama eläimistö on silmiinpistävän suppea: sikoja, lehmä, kanoja sekä turkistarhojen minkkejä ja kettuja. Luontodokumenteissa lajit muodostavat ekosysteemejä ja yhdyskuntia, kun taas tuotantoeläimet pidetään hygienian nimissä erossa muista lajeista – poikkeuksen tähän tuovat harvat ihmiset, jotka työskentelevät eläintuotannon piirissä. Lastenkirjallisuudesta ja mainoskuvista tutut kuvat maatilan pihapiiristä, jossa erilaiset eläimet muodostavat yhteisön, loistavat aktivistivideoissa poissaolollaan.

Todellisuuden tasot

Aktivistivideoiden materiaalia ohjaavat paitsi olosuhteiden ja tekniikan asettamat rajoitteet, myös ihmisluonto: tietoisuus katsojan todennäköisestä reaktiosta etsiä hyväksyttävää ja looginen selitys näkemälleen. Vastataksaan todistusaineiston neutraaliin ihanteeseen aktivistien kuvaaman materiaalin on oltava korostetun tosi. Tunteisiin vetoavat ja johdattelvat tarinankerronnan keinot, kuten musiikki ja kertojaääni tai draaman kaaren luominen loistavat eläinaktivistivideoissa poissaolollaan. Tarve todistella ja puolustaa materiaalin aitoutta on ristiriidassa eläintuotannon arkisuuden, tavallisuuden – ja sen laillisuuden – kanssa. Tuotantoeläinten oloja

kuvannut aktivisti Kristo Muurimaa kuvaileekin *Eläintehtaat*-kirjassaan tekevnsä tutkimusmatkoja normaaliin (Kerola & Muurimaa 2018, 123). Kuitenkin eläinaktivistivideoiden paikkansapitävyyttä on kyseenalaistettu eri näkökulmista. Materiaalin alkuperää ja autenttisuutta on asetettu kyseenalaiseksi, samoin kuin kuvakulmien, kuvien rajauksen ja editoinnin tarkoitushakuisuutta. Epäilyjä ovat esittäneet etenkin eläintuottajien etujärjestöt.⁶

Siinä missä todistusaineistonomaisten aktivistivideoiden välittämään eläinokuvaan kohdistuu epäilyksiä, harva kiinnittää huomiota siihen, kuinka paljon luontodokumenttien valmistamisessa käytetään aikaa ja resursseja kuvien ”luonnollisuuden” eteen. Nigel Rothfels toteaa, että suurimmassa osassa luontodokumentteja luodaan keinotekoinen vaikutelma ”luonnon” välittömästä ja käsittelemättömästä kokemuksesta: illuusiassa kameran takana ei seiso kukaan – ei varsinkaan kokonainen kuvausryhmä. Rothfelsin mukaan luontodokumentit ovat huolellisesti konstruoituja pyrkimyksiä esittää ”luonto” tietyllä tavalla. Kuvaukset on suunniteltu tarkasti etukäteen ja eläimiä houkutellaan, manipuloidaan tai jopa pakotetaan täyttämään perinteisen narratiivin edellytykset. (Rothfels 2002, x.) Todenmukaisen, siis luonnollisuuden, saavuttamiseksi kuvaustilanteissa käytetään huippukamerateknologiaa ja -operointia, ja loput ”epäluonnollisuuden” merkit – kuten ihmisen läsnäolo – rajataan ja leikataan pois editointivaiheessa. Irralliset tapahtumat parsitaan jatkuvaksi tarinaksi leikkauksen, äänisuunnittelun, musiikin ja tapahtumia selittävän kertojaäänien avulla.⁷

Niin eksoottisten kuin arkisempienkin eläinten kuvauksissa kriittiseen osaan nousee ihmisluonto: näemme vain sen, mitä haluamme katsoa. Ihmisluonto tulee esiin, kun haluamme luontodokumenttien välityksellä nähdä itsemme osana suurempaa kokonaisuutta. Olemme yhtä eläinkunnan kanssa, ja tähän suhteeseen kuuluu hämmästyä ja ihailua ihmeellistä luontoa kohtaan, jota haluamme vaalia ja suojella. Eläinaktivistivideoiden kohdalla ihmisluonto toimii päinvastoin. Yhtenäisyyden sijaan näemme eroja ja eristämme itsemme näkemästämme. Katseen kääntäminen, silmien sulkeminen tai huomion ohjautuminen toissijaisiin asioihin on voimakasta todistusaineistoa ihmisluonnosta siinä missä videoilla näkyvät arkisen kärsimyksen kuvatkin. Niin luontodokumentit kuin aktivistivideot ovat ihmisen tekemiä. Kameran laskeminen muunlajisen eläimen silmän tasolle tai kuvausvälineen kiinnittäminen eläimeen ovat pyrkimyksiä muunlajisen eläimen näkökulman tavoitteluun. Näkökulma on kuitenkin niin luontodokumenttien kuin aktivistivideoidenkin kohdalla kameraa ja sen tallentavaa materiaalia hallitsevan ihmisen. Tässä asetelmassa eläimen osa on olla objekti, itseään esittävän kuvan kohde. Asiaa voi lähestyä myös eläinten dokumentin lähtökohdista käsin. Siinä, missä luontodokumentit on yleisesti tehty ihmisen luontotarpeita tyydyttämään, aktivistivideoiden tekemisen motivaationa ovat itse kuvan kohteet, tuotantolaitoksissa elämänsä viettävät eläimet.

Kiitos

Koneen Säätöille eläinaktivistivideoihin liittyvän väitöstyöni tukemisesta.

6 Ks. esim. Turkiseläinten Kasvattajain Liitto (2019), Maa- ja Metsätaloustuottajain Keskusliitto (2013).

7 Uutiskynnyksen ylitti esimerkiksi tapaus, jossa BBC:n osatuottaman *Frozen Planet* -luontodokumentisarjan jaksossa esitetty kohtaus jääkarhunpentujen syntymisestä oli kuvattu eläintarhassa tekolumen keskellä ja istutettu osaksi luontodokumentin narratiivia (Leigh 2011).

Lähteet

- Aaltola, Elisa (2020) Ristiriitaisia eläinasenteita – lihaparadoksi ja sekasyöjän akrasia. Teoksessa Elisa Aaltola & Birgitta Wahlberg (toim.) *Me & muut eläimet – uusi maailmanjärjestys*. Tampere: Vastapaino, 309–334.
- Berger, John (1980) *About Looking*. Lontoo: Bloomsbury.
- Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. University of Pennsylvania Press.
- Bousé, Derek (2002) False intimacy – close-ups and viewer involvement in wildlife films. *Visual Studies* vol 18:2, 123–132.
- Horak, Jan-Christopher (2006) Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV. *Film History* vol 18:4, 459–475.
- Kerola, Juho & Muurimaa, Kristo (2018) *Eläintehtaat –suomalaisten salakuvausten tarina*. Helsinki: Into Kustannus.
- Kupsala, Saara (2015) Eläinten näkyvyys ja eriarvoinen kohtelu. Teoksessa Elisa Aaltola & Sami Keto (toim.) *Eläimet yhteiskunnassa*. Helsinki: Into, 77–82.
- Leigh, Rob (2011). *Frozen Planet fakery row: Polar bear filmed in zoo*. Saatavilla: <<https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/frozen-planet-fakery-row-polar-96451>> (linkki tarkistettu 10.4.2022).
- Luonnonvarakeskus (2020) *Nautojen ja sikojen lukumäärä 1.12.2020*. Saatavilla: <<https://www.luke.fi/fi/tilastot/kotielainten-lukumaara/nautojen-ja-sikojen-lukumaara-1122020>> (linkki tarkistettu 10.4.2022).
- Luonnonvarakeskus (2021) *Suomen susikanta on kasvanut*. Saatavilla: <<https://www.luke.fi/uutinen/suomen-susikanta-on-kasvanut/>> (linkki tarkistettu 10.4.2022).
- Maa- ja metsätaloustuottajain Keskusliitto (2013) *Eläinaktivistien sikavideot tutkittava tarkoin*. Saatavilla: <<https://www.sttinfo.fi/tiedote/elainaktivistien-sikavideot-tutkittava-tarkoin?publisherId=2037&releaseId=9574389>> (linkki tarkistettu 10.4.2022).
- Metsähallitus, *Saimaannorppa*. Saatavilla: <<https://www.metsa.fi/luonto-ja-kulttuuriperinto/lajien-suojelu/saimaannorppa/#tila2020>> (linkki tarkistettu 10.4.2022).
- O’Sullivan, Siobhan (2011) *Animals, Equality and Democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pick, Anat (2011) *Creaturely Poetics – Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Rothfels, Nigel (toim.) (2002) *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suomen Turkiseläinten Kasvattajain Liitto (2019) *Eläinaktivistit maksoivat turkiseläimen kiduttamisesta videota varten*. Saatavilla: <<https://fifur.fi/ajankohtaista/artikkeli/tiedote-elainaktivistit-maksoivat-turkiselaimen-kiduttamisesta-videota>> (linkki tarkistettu 10.4.2022).

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 hiljenneiden 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. Prosessini 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 pellosta 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 muinaijanteitä esittävässä 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).

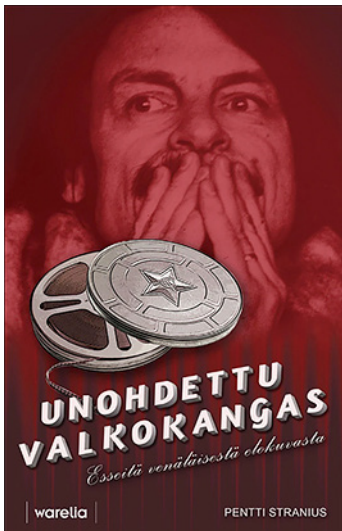
Hiekkänen, Markus. Kuppikivi Saaren Mikkolanniemen kylän Pyhämäellä. Kertomus virkamatkasta 6.6.1995. Museovirasto. Saatavilla: <https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/raportti/read/asp/r_raportti_det.aspx?RAPORTTI_ID=133159> (linkki tarkistettu 8.5.2021).

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.



IHMISIÄ, VUOSIA, ELOKUVAA

Pentti Stranius (2022) *Unohdettu valkokangas. Esseitä venäläisestä elokuvasta*. Sastamala: Warelia. 344 s.

Itänaapurimme on ollut jo toista sataa vuotta elokuvataiteen keskeisiä suurvaltoja. Suomalaista elokuvakulttuuria ei juuri imartele, että suomeksi on ilmestynyt tähän mennessä vain yksi venäläistä ja neuvostoliittolaista elokuvaa yksittäistä tekijää laajemmin esittelevä kirja. Kaarle Stewenin matka- ja reportaasikirja *Odessan portaat* (1979) on tutustumisen arvoinen mutta tuskin kenenkään mielestä erityisen ajankohtainen teos. Tilanne kohentuikin merkittävästi, kun pieni Warelia-kustantamo julkaisee Pentti Straniuksen esseekokokoelman *Unohdettu valkokangas*.

Stewen matkusti aikanaan radiosarjan merkeissä Neuvostoliittoon ja löysi puuhakkaan monikansallisen elokuvateollisuuden, jonka lukuisilla studioilla vaalittiin perinteitä ja katsottiin luottavaisesti tulevaisuuteen. Tällainen oli neuvostoelokuvan päivänpaisteinen julkisivu. Straniuksen kirja tarkentaa samaan aikakauteen, niin sanottuun pysähtyneisyyden aikaan 1960-luvun lopulta 1980-luvun puoliväliin. Näkökulma on kuitenkin aivan toinen. Kirjassa sukellaan kulissien taakse ja neuvostoelokuvan pimeälle puolelle. Läpikäyvä teema on pysähtyneisyyden kauden sensuuri ja Neuvostoliiton viimeisten vuosikymmenten kulttuuriburokratian häpeällisemmät ulottuvuudet.

Joensuulainen Pentti Stranius on Suomi–Venäjä-kulttuurisuhteiden pitkänmatkanjuoksija ja moniottelija, joka on risteillyt vuosikymmeniä itärajan yli sekä henkisesti että fyysisesti esimerkiksi opiskelijan, toimittajan, tutkijan

ja tulkin ominaisuuksissa. Venäjän ja Neuvostoliiton elokuva on kuulunut entisen Suomen elokuva-arkiston työntekijän ja Sodankylän elokuvafestivaalin taustahahmon keskeisiin mielenkiinnon kohteisiin. Kaiken tämän toimeliaisuuden tuloksia tuore esseekokoelma vetää yhteen. *Unohdettu valkokangas* on tietokirja mutta samalla haastattelu- ja muistelmateos, jonka pääosassa näyttäytyy neuvostoelokuvan viimeinen sukupolvi, 1950- ja 1960-lukujen suojaan merkeissä uransa aloittaneet Neuvostoliiton kuusikymmenlukulaiset.

Pääteema ”hyllytysten estetiikka” nousi keskustelunaiheeksi 1980-luvun perestroikan vuosina. Ajan elokuvakulttuurin näkyvimpiä ilmiöitä olivat 1960- ja 1970-luvuilla hyllylle joutuneiden neuvostoelokuvien myöhästyneet ensi-illat. Aleksandr Askoldovin *Komissaari* (Komissar, 1967) Andrei Mihalkov-Kontšalovskin *Nuoren naisen onni* (Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila, da ne vyšla замуž, 1967) ja monet muut merkkiteokset saivat tuolloin myöhästyneet ensi-iltansa. Brežnevin kauden ideologinen kontrolli, jota Stranius kirjansa aloittavissa taustaluvuissa hahmottelee, merkitsi tekijöille usein tiukkaa vääntöä elokuvien sisältöä ja ilmaisua kontrolloineiden ”punakynien” kanssa ja äärimmillään jo valmiiksi tuotettujen elokuvien hyllyttämistä.

Kokonainen lahjakas tekijäpolvi joutui tekemään sensuurin kanssa tuttavuutta. Tunnetuin uhri on tietenkin Andrei Tarkovski, Straniuksen kirjan kansikuvapoika, jolle yksi sen esseistä on omistettu. Kaikki Tarkovskin elokuvat

pääsivät Neuvostoliitossa levitykseen, mutta ohjaajan kokemat parjauskampanjat, elokuville esitetyt korjausvaatimukset, torpatut projektit ja lopulta vapaaehtoinen maanpako käyvät esimerkiksi siitä, että neuvostojärjestelmällä oli monia keinoja tehdä vastahakoisen taiteilijan elämä vaikeaksi. ”Sensuroitu”, ”vaiennettu”, ”tukahdutettu” ovat Straniuksen kirjan läpi soiva masentava kertosaie. Sivuilta piirtey dramaattinen kuva perustavasta välirikosta järjestelmän ja taiteilijoiden (”kapinallisten”, ”toisinajattelijoiden”, ”vastarannan kiiskien”) välillä.

On kuitenkin tärkeää kuulla myös halki kirjan kaikuva toinen sävel: varsin moni kirjassa haastateltu elokuvantekijä itse asiassa muistelee neuvostoaikaa sovittelevasti. Vähintään rivien välissä käy ilmeiseksi, että ajasta myös kaivataan monia asioita. Järjestelmä ei vain sortanut vaan antoi myös turvaa. Korkeakulttuuri oli arvossaan, ja elokuvateollisuudessa vallitsi tekijälähtöinen perusvire. Perimmäinen paradoksi onkin siinä, että järjestelmä, joka vaiensi ja tukahdutti, samaan aikaan myös mahdollisti paljon. Tämän voi myöntää vähättelettä lainkaan lukuisia katkeria ihmiskohtaloita.

Kirja on hyvällä tavoin kerroksinen, materiaalia on karttunut vuosikymmenten varrella, ja moni teksti on julkaistu aiemmin. Kokonaisuuteen tämä tuo väistämättä horjuntaa ja toistoakin, mutta tuskin haitaksi asti. Kirja marssittaa esiin vaikuttavan rivin neuvostoelokuvan kuusikymmenlukulaisia. Lännessäkin filmihullujen kohtalaisen hyvin tuntemien Tarkovskin, Aleksei Germanin ja Aleksandr Sokurovin ohella esiin pääsee lukuisia Suomessa tuntemattomaksi jääneitä nimiä, kuten Marlen Hutsijev, tekijäpari Vadim Abdrašitov ja Aleksandr Mindadze, Vasili Šukšin, Andrei Smirnov ja Kira Muratova. On ällistyttävää, kuinka monta neuvostoelokuvan uuden aallon tekijää Stranius on tavannut henkilökohtaisesti. Esseistä hahmottuu ryhmämuotokuva nyt jo pitkälti uransa päättäneestä ja osin manan majoillekin siirtyneestä tekijäpolvesta.

Esseet rakentuvat haastattelulainauksista, elämäkerrallisista tiedoista ja valikoitujen teosten esittelyistä. Lähestymistapa ei ole millään muotoa systemaattinen, tieteellisestä puhumattakaan. Stranius hyppelee aiheesta toiseen, maustaa esseitään anekdooteilla, henkilökoh-

taisilla muistoilla, jopa omalla kaunokirjallisella tuotannollaan. Tekijöiden elokuvista hän tekee surutta omat nostonsa ja sivuuttaa välillä jopa pääteokset pikamaininnalla.

Vuonna 1980 kuollutta näyttelijä-laulajaurunoilija Vladimir Vysotskia Stranius ei sentään ehtinyt haastatella, mutta 1970-luvulle sijoittuva muisto makkarapaloihin ja votkaan syventyneestä bardista backstagella – leningradilaisen opiskelija-asuntolan porrastasanteella – on korvaamaton. Kirjassa nuorena taittunut lauluntekijä ja romanttisen venäläistaiteilijan perikuva esitellään omaperäisestä näkökulmasta, elokuvaroolien kannalta.

Aleksandr Sokurov -esseessä painottuu ohjaajan unohdetumpi varhaistuotanto, kuten elokuvat *Yksinäinen ihmisääni* (Odinoki golos tseloveka, 1978) ja *Pelastaja ja varjele* (Spasi i sohrani, 1989). Sokurov vaikuttaa olevan tämän päivän Venäjällä viimeinen, joka voi puhua Vladimir Putininkin edessä suunsa puhtaaksi, mutta ei hän myöskään ole suostunut liberaalin opposition mannekiiniksi. Ohjaaja sai uransa varhaisvaiheessa oman osuutensa vaikeuksista, mutta ei muistelee neuvostojärjestelmää katkerasti. Esse päättyy kohtaamiseen Pietarissa 1990-luvulla, tekijän kansainvälisen läpimurron kynnyksellä.

Tietokirjana *Unohtunut valkokangas* hyötyisi tekijöiden tuotantojen perinpohjaisemmasta esittelemisestä ja syventyneemmästä otteesta itse elokuvaan. Toisaalta on ymmärrettävää, että Stranius on halunnut tarkentaa tapamiinsa persoonallisuuksiin, sillä sitähän nämä tekijät olivat ja ovat. Jälkeen jää jokseenkin haikaa olo. Vastahankaiset ja sensuroidut taiteilijat olivat hekin neuvostoihmisiä, ja heidän kulttuurinsa oli tuomittu katoamaan Neuvostoliiton mukana. Hyllytysten estetiikan uhreille Neuvostoajan jälkeinen elämä ei suinkaan aina ollut suojea. Punakynistä päästiin, mutta heidän paikkansa ottaneet tuottajat ja rahoittajat eivät välttämättä olleet sen helpompi vastus. Aiemmin vaietuista teemoista on saanut puhua, mutta onko syntynyt entisen veroisia elokuvia? Vadim Abdrašitov muotoileekin ajatuksia herättävän paradoksin: ”Saattaa olla jopa niinkin, että kun ei ole vapautta, taiteilija vaistonvaraisesti ilmaisee itseään syvämmämin ja tekee työnsä perusteellisemmin kuin vapauden vallitessa.”

Kirja ilmestyy sattumoisin hetkellä, jolloin maailmanhistoriallinen tilanne tekee siitä hie-
man turhankin ajankohtaisen. Neuvostoliiton
parodia, jota Putinin Venäjäksi kutsutaan, on
siirtynyt Ukrainan sodan myötä avoimen ja
härskin sensuurin tielle. Perinteet elävät siinä
mielessä, että hyvin monet Venäjän elokuva-
alan ihmiset ovat protestoineet hyökkäystä
vastaan, mikä tuskin edistää heidän uraansa.
Se vähäinenkin tila vapaalle ajattelulle ja
puheelle, josta elokuva-alalla on nautittu, on
menetetty vuosikausiksi. Mitä tästä seuraa elo-
kuvateollisuudessa ja venäläisessä elokuvassa?
Onko edessä taas uusi hyllytysten aika?

Runsaassa kirjassa riittää pureskeltavaa.
Ken siihen tarttuu saa lennokkaan johdatuksen
myöhäisen neuvostokauden elokuvakulttuu-
riin. Erityisen suositeltavaa lukemista se on
television ja arkistosarjojen ohjelmia suun-
nitteleville. Nimi *Unohdettu valkokangas* ei ole
vähänkään liioittelua. Se, että esimerkiksi Yle ei
ole vuosikymmeniin esittänyt tämän ajan neu-
vostoklassikoita, ottaa päähän niin että rutisee.

Lauri Piispa

FT, kulttuurihistoria, Turun yliopisto



ÄITIYS DIGITAALISEN ARJEN AFFEKTIOISSA

Mari Lehto (2021) *Affective Power of Social Media – Engagement with Networked Parenting Culture*. Turku: University of Turku. 148 s.

Saatavilla: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-8645-3>

Äitiyden kokemukset digitaalisessa kulttuurissa ovat viime aikoina nousseet vahvasti esille akateemisella kentällä. Tutkimuskohteet ovat vaihdelleet digitaalisesta elämäkirjoittamisesta (Joutseno, 2021) mediateknologioiden merkitykseen osana äitiyden toimijuutta (Kaarakainen, 2021). Mari Lehton väitöskirja *Affective Power of Social Media – Engagement with Networked Parenting Culture* pureutuu puolestaan kysymykseen siitä, miten äitiys koetaan, tunnetaan ja sen merkityksiä tuotetaan sosiaalisen median eri verkostoissa.

Lehto lähestyy sosiaalista mediaa sen useissa eri muodoissa. Väitöskirja pohjautuu neljään vertaisarvioituun artikkeliin, joissa käsitellään sosiaalisen median äitiyskulttuuria niin tekstien tuottamisen kuin vastaanoton näkökulmista. Sosiaalinen media ymmärretään väitöskirjassa laaja-alaisesti, minkä vuoksi materiaaliksi lukeutuvat niin blogit, foorumit kuin Instagram-päivityksetkin. Lehto tutkii tekstejä ja niiden käyttökokemuksia keskittyen affektiivisiin intensiteetteihin ja niiden jättämiin jälkiin.

Väitöskirjassa affektio ymmärretään rajoiltaan häilyvänä ja joustavana ilmiönä, joka ilmenee sosiaalisessa mediassa negatiivisten, positiivisten ja moniselitteisten tunteiden kimppuna. Affektiivisuutta leimaa kehollisen intensiteetin lisäksi myös kulttuurihistoriallinen tausta ja intersektionaaliset risteymät. Lehto näkee affektiiviset intensiteetit keskeisenä osana sosiaalisen median koukuttavaa toimintamallia, joka yhdessä äitiyden kult-

tuuristen normien kanssa sitouttaa käyttäjän osaksi internetin keskusteluverkostoja.

Neljän artikkelin kokonaisuus antaa vahvan pohjan väitöstyölle. Artikkeleista kaksi ensimmäistä keskittyy verkkosisältöihin ja kaksi viimeistä sosiaalisen median kokemuksiin. Sisältöihin keskittyvä analyysi tarkastelee affektiivisuutta niin yksittäisten tekstien ympärillä kuin osana laajempaa liikkuvuutta alustojen välillä. Lehto huomioi, kuinka affektioilla on taipumus takertua keskusteluissa kehoihin ja kuvastoihin, jotka määrittyvät ensisijaisesti sukupuolen tai seksuaalisen suuntautumisen kautta. Tästä esimerkkinä on Tero Niitin julkaisema Instagram-päivitys koskien julkista imettämistä ja sen pohjalta syntynyt keskustelu sosiaalisen median eri alustoilla.

Kokemuspohjaiset artikkelit puolestaan pureutuvat äitiyden kokemuksiin sosiaalisessa mediassa. Tarkastelukohteena on niin sosiaalisen median vaikuttajat kuin käyttäjätkin. Lehto hyödyntää luontevasti tunnetyön käsitettä tarkastellessaan sosiaalisen median äitivaikuttajien asemaa uusliberaalin markkinatalouden kentällä. Vaikuttajan työssä keskeistä on sekä tunteiden näyttäminen että niiden säätely julkaisukanavissa, mikä korostaa affektioiden keskeistä asemaa oletetun kohdeyleisön sitouttamisessa. Käyttäjien kokemuksissa ristiriitainen affektioverkosto nousee vahvasti esille tunteiden vaihdellessa positiivisesta negatiiviseen, innostumisesta tylsistymiseen. Oma äitiyttä peilataan jatkuvasti sosiaalisen median kuvastoihin ja keskusteluihin, mikä

puolestaan voimistaa affektiivisten intensiteettien sitouttamista.

Varsinkin kokemuspohjaisissa tutkimuksissa Lehto osoittaa tarkkaan harkittua metodologista valintaa. Syvähaastattelut ja päiväkirjat antavat mahdollisuuden haastateltaville tuoda esiin omaa kokemusmaailmaa ja tämän kautta paikantaa niitä affektiivisia malleja, jotka leimaavat sosiaalisen median toimintaa. Sosiaalisen median tutkimisessa Lehto hyödyntää analyyttisesti valikoivaa lukemisen tapaa, josta hän käyttää nimeä ”reparatiivinen flow”. Keskeistä tässä on avoimuus tutkittavan materiaalin ristiriitaisuuksille ja paikantaa merkityksiä siitä virtauksesta, joka sosiaalisen median affektiivista toimintaa kehystää.

Kokemusten laaja-alaisuutta toisaalta kaventaa otannan homogeenisyys. Lehto itsekin korostaa, että väitöskirjaa leimaa tietty rajallisuus, kun haastateltavat koostuvat keskimääräisesti valkoisista, keskiluokkaisista, heterosuhteessa olevista cis-naisista. Otanta on kuitenkin monella tapaa ymmärrettävä, kun huomioi millaisen kulttuurisen mallin ympärille sosiaalisen median äitiyskeskustelut tyyppillisesti rakentuvat. Vaikka tiettyjä ideologisia rakenteita saatetaankin keskusteluissa haastaa, niin se tapahtuu etuoikeutetusta asemasta, joka mahdollistaa tällaisen position ottamisen suhteessa normalisoituun äitiyskulttuuriin. Verkkokeskustelujen kulttuurisesti rakentunut luonne nousee esille mielenkiintoisena sivuääninä neljännessä artikkelissa, jonka Lehto on kirjoittanut yhdessä Susanna Paasonen kanssa. Haastattelussa naispariskunnan toinen osapuoli sanoo kokeneensa internetin äitiyskeskustelut itselleen ärsyttäväksi, turhauttaviksi ja vieraannuttaviksi. Voidaan siis nähdä, että affektiivinen sitoutuminen vaatii myös identifioitumista tiettyihin normatiivisiin kehyksiin, joka helposti sulkee muut kuin valkoiset, keskiluokkaiset, heterosuhteessa olevat cis-naiset ulkopuolelleen.

Äitiyden kulttuuristen ja sosiaalisten muotojen käsittelyssä kokonaisuus osoittaa ansiokkuutta niin teoreettisella kuin metodologisella tasolla. Silti väitöskirjan kiistattomin arvo lepää tavassa, jolla se purkaa auki affektiivisten keskeistä asemaa sosiaalisen median toimintamekaniikassa. Syväluotaava ja kontekstuaalinen tutkimus paikantaa affektiivisten hiertymiä, ilmentymiä ja jälkiä pysyen samalla

tietoisena niiden vaikeasti havaittavasta ja enakoimattomasta luonteesta. Affektiivisia intensiteettejä eivät leimaa vain suorat keholliset tuntemukset vaan myös ironian ja sarkasmin muodot, joiden havainnointi ilman syvällistä käyttäjakeskeistä tutkimusta jäisi tavoittamatta. Datakeskeiset makrotason tutkimukset luovat ymmärrystä sosiaalisen median laajoista virtauksista, mutta niiden väliin jää paljon ristiriitaisuutta, moniäänisyyttä ja häilyvyyttä, joka on luonteenomaista nykypäivän verkkokulttuurille. Lehto tuo työssään nämä hiertymät esille ja konkretisoi niille analyyttisesti selkeän muodon. Lopputuloksena on erinomainen tutkimus sosiaalisen median affektiivisista virtauksista, joille äitiys antaa kulttuurisesti ja kontekstuaalisesti tunnistettavat kasvot.

Sampo Bergman

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

Lähteet

Joutseno, Astrid (2021) *Life Writing from Birth to Death: How M/Others Know*. Helsinki: University of Helsinki. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7459-8>

Kaarakainen, Suvi-Sadetta (2021) *Äidin rajat – Mediateknologinen toimijuus työelämän tietokoneistumisesta sosiaalisen median aikakaudelle*. Turku: Turun yliopisto. Saatavilla: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-8540-1>

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Johanna Frigård

THE ENCHANTMENT OF COLOUR
IN THE FILM *VILLILINTUJEN
PARISSA*

Villilintujen parissa ("Among the Wild Birds", Finland 1927) is the first feature-length film by a company called Aho & Soldan. The film is a rather lonely representative of early Finnish natural history film. It concentrates on birds and makes a clear stand for the protection of nature.

It was common to add colouring to films at that time, and *Villilintujen parissa* is no exception. The colours are autonomous, that is, they are produced by dyeing the black and white film with a monochrome tone. The colours in the film may have representational functions, but they retain their independent role due to the dyeing technique. In this way, the emotional and affective functions of colour are highlighted.

The makers of the film, Heikki Aho and Björn Soldan, probably knew the vitalistic theories of their time, so the thoughts of Jane Bennett, a contemporary representative of vitalistic materialism, do not seem out of place in this context. Bennett introduces the concept of enchantment by which she refers to the feelings of wonder in nature. The result can be a disappearance of borders between humans and non-human creatures. The affective boost of energy that enchantment gives is required in transforming the moral call for the protection of nature into action. The close-ups of animals and anthropomorphic narrative features produce enchantment in the film, but especially the effects of the colours strive for admiration toward nature. The narrative climax, an overflight of swans, is situated at the Lake Äyräpäänjärvi, famous for its birdlife. The scene carries various cultural, aesthetic, and ideological meanings which are accentuated by the emotional and sensual effects of the colours.

The film conveys knowledge of natural environments and aims at a multi-sensuous experience of nature. *Villilintujen parissa* is a natural history film that also explores the artistic possibilities of film.

Keywords: Aho & Soldan, natural history film, affective colour, vitalistic materialism, enchantment

VÄRIN LUMOUS *VILLILINTUJEN
PARISSA* -ELOKUVASSA

Elokuva *Villilintujen parissa* (1927) oli Aho & Soldan -elokuvayhtiön ensimmäinen pitkä elokuva. Se oli varhainen ja melko yksinäinen luontoelokuvan edustaja, vaikka luonnonmaisemat olivat vastakin yhtiön elokuvissa tärkeitä. *Villilintujen parissa* -elokuva keskittyi luonnonvaraisten eläinten kuvaamiseen, ja se otti avoimesti kantaa luonnonsuojelun puolesta.

Ajan tavan mukaan elokuva on värjätty. Elokuvan värit ovat "itsenäisiä" siinä mielessä, että ne eivät liity kuvattujen kohteiden väreihin, vaan mustavalkoinen filmi on lopuksi kylvetetty väriliuoksessa siten, että kuvaruudut värjäytyvät yhdellä värillä kokonaisuudessaan. Eri väriset jaksot rytmittävät elokuvan kulkua. Paikoin värit saavat representatiivisia tehtäviä, mutta totuustekniikastaan johtuen ne on myös helppo nähdä esittävästä sisällöstä irrallisina. Tällöin värin emotionaaliset ja affektiiviset toimintatavat korostuvat.

Elokuvan tekijät, Heikki Aho ja Björn Soldan, oletettavasti tunsivat oman aikansa vitalistisia ja energeettisiä ajattelutapoja, joten nykyisen vitalistisen materialismin edustajan Jane Bennettin ajatukset eivät tunnu vierailta elokuvan yhteydessä. Bennettin kirjaan *The Enchantment of Modern Life* (2001) esittelemä lumouksen käsite nostaa huomion keskiöön arkisen luonnon kauneuden edessä koetun ihmetyksen ja sen aiheuttaman luonnon ja ihmisen välisten rajojen hälvenemisen kokemuksen. Luonnon suojelun kannalta lumoavuus on tärkeää, sillä sen tuottama energialataus antaa

voimia tarttua toimeen. *Villilintujen parissa* -elokuvassa lumoavuus liittyy lähikuvien ja eläinten inhimillistämisen taipumukseen kuroa umpeen katsojan ja luonnon kohteiden välistä etäisyyttä, mutta etenkin väreillä on luonnon ihailtavuuden tunteen nostattajana keskeinen rooli. Elokuvan tarinan ja värien käytön huipentuma on kuululla lintukosteikolla Äyräpäänjärvellä koettu joutsenten ylilento, johon latautuu tunteikkaita kulttuurisia, esteettisiä ja nationalistisia merkityksiä. Niiden vaikuttavuus ja koskettavuus synnytetään kuitenkin ensisijaisesti affektiivisen värien käytön avulla.

Elokuva ei pyri vain tarjoamaan tietoa kuvaamistaan eläimistä ja luonnon ympäristöistä, vaan sen tavoitteena on moniin aisteihin vetoavan ja kehollisesti vaikuttavan luontokokemuksen välittäminen. Elokuva ei pitäytynyt opetuselokuvan rajoissa, vaan tekijöiden tavoitteena vaikuttaa olleen myös elokuvan taiteellisten ulottuvuuksien koettelu.

Avainsanat: Aho & Soldan, luontoelokuva, värien affektiivisuus, vitaalinen materialismi, lumous



Antti-Ville Kärjä

AROMAS OF NATURE'S WIDE
WORLD

I examine how smells and smelling are represented in audiovisual nature documentaries, or wildlife films. I aim at methodological development with the aid of select examples. My research material consists of the nature documentary series *Avara luonto* ("Nature's Wide World") and specifically its subseries *Born to be Wild*.

Nature documentaries are generally carefully designed, but the assumption of their documentary qualities renders them particularly suitable for analysing

representational and ideological undercurrents: what are the values they represent and construct on the basis of their alleged veracity? In my analysis, I concentrate on smells and acts of smelling as part of documentary narratives about animal activity, as well as on how odours become linked to “natural” regulation of human behaviour. Methodologically I build on the problematics of audiovisual representation and mediation, yet my approach is emphatically multimodal: given that as at issue are literally audiovisual representations, it is paramount to pay attention not only to the images about smelly things and smelling creatures, but also to the associated sounds and to possible tensions or contradictions between auditory and visual content.

In my material, the humanised odourlessness of wildlife animals becomes foregrounded, combined with anthropocentric insinuations about seeing as the central sensory basis of perception and knowledge. In addition, the material exhibits the discourse of deeming olfaction either bizarre or unpleasant. This risks perpetuating and normalising conventional and even reactionary conceptions about humanity and multisensory knowledge production by disregarding “inhumane” or “bestial” activities and sensory perceptions.

Keywords: nature, nature documentaries, smells, senses, animals, Avara luonto

AVARAN LUONNON AROMIT

Kohdistan huomioni siihen, miten hajut ja haistaminen esitetään audiovisuaalisissa luontodokumenteissa. Pyrin metodologiseen kehittelyyn yksittäisten esimerkkien avulla. Aineistona käytän Yleisradion ohjelmaa *Avara luonto* ja sen osasarjaa *Villeiksi syntyneet*.

Luontodokumentit ovat yleensä tarkoin suunniteltuja, mutta oletus niiden dokumentaarisesta luonteesta tekee niistä otollisia representaatio- ja ideologia-analyysin kohteita: millaisia arvoja ne edustavat ja rakentavat esitystavoillaan oletetun totuudenmukaisuutensa perusteella? Täten analyysini kohdistuu hajuihin ja haistamiseen osana luontodokumenteissa esitettyjä kertomuksia eläinten toiminnasta sekä keskeisesti siihen, miten hajut kytkeytyvät ihmistöiminn-

nan ”luonnonmukaiseen” sääntelyyn. Metodologisesti analyysini pohjautuu audiovisuaalisen representaation ja mediaation ongelmakenttään. Otteeni on kuitenkin korostetun monimodaalinen: kirjaimellisesti audiovisuaalisten representaatioiden kannalta olennaista on kiinnittää huomiota paitsi haisevia asioita ja haistavia olentoja esittäviin kuviin myös niihin liittyviin ääniin sekä mahdollisiin äänellisen ja kuvallisen sisällön puutteisiin tai ristiriitoihin.

Esimerkkiaineistossa korostuu yhtäältä villieläinten inhimillistetty hajutomuus sekä toisaalta ihmiskeskeinen oletus näköaistin keskeisyydestä havaintojen ja tietoisuuden perusteena. Aineisto ilmentää myös hajuainin eriskummallisuutta tai epämiellyttävyyttä painottavaa diskurssia. Näin tavanomaiset ja jopa taantumukselliset käsitykset ihmisyydestä ja moniaistisuudesta vahvistuvat ja normalisoituvat jättämällä ”epäinhimilliset” tai ”eläimelliset” toiminnan muodot ja aistihavainnot sivuun.

Avainsanat: luonto, luontodokumentit, hajut, aistit, eläimet, Avara luonto



Outimajja Hakala

DISCLOSING NON-HUMAN ANIMALS IN THE VIDEO ESSAY *INTERSPECIES ENCOUNTERS*

The article discusses the video work *Interspecies Encounters* (Reality Research Center, 2021) I made together with Matilda Aaltonen. It is a part of our artistic practice in the multidisciplinary project Can we disclose other animals? – The challenges of conceptualizing animals in sciences and arts. In the project, we aim to unravel the question if it is possible to disclose a non-human animal as such. In *Interspecies Encounters* we attempted to encounter and disclose non-human animals as individuals (subjects) from the standpoint of Critical Animal Studies (CAS). CAS is a value-laden field of study that promotes animal rights and contests speciesism.

In this experimental video we tried to find new ways for encountering non-human animals and rethinking our relationship with liminal animals –

animals that are neither completely wild nor domesticated, instead indicating an in-between status. Looking at animals in visual culture is usually predicated upon the so-called ‘human gaze’. We attempted to transform the gaze to become bidirectional between human and non-human animals. Interspecies encounters happened by repeating a performative task, which was to submit to the agency of non-human animals.

Interspecies Encounters video was motivated by questions of how we can communicate together and find new ways to enable the conditions under which non-human animals can express themselves more fully. Philosopher Eva Meijer says that non-human animals have their own species-specific languages, dialects, and cultural traditions. When humans and non-human animals form connections and relationships, cultural norms and meanings begin to form and evolve.

Keywords: posthumanism, critical animal studies, videoart, non-human animals, speciesism.

EI-INHIMILLISEN KERTOMISESTA VIDEOTEOKSESSA LAJIENVÄLISIÄ KOHTAAMISIA

Artikkeli käsittelee monilajisesta rinnakkainelosta kaupunkiympäristössä kertovaa *Lajienvälisiä kohtaamisia* -videoteosta (Todellisuuden tutkimuskeskus 2021). Tein sen yhdessä Matilda Aaltonen kanssa. Teos sisältyy eläimen käsitteellistämisen haasteita tieteissä ja taiteissa tutkivaan monialaiseen Voiko eläintä kertoa? -hankkeeseen, jossa työskentelemme molemmat taiteilijoina. Hankkeessa tutkimme, voiko inhimillisen kokemuksen vierellä olevaa ei-inhimillistä todellisuutta ja eläintä ‘sinällään’ tavoittaa tai kertoa. Pyrimme kohtaamaan ja kertomaan muunlajisia eläimiä teoksessa yksilöinä, kriittisen eläintutkimuksen arvolutautuneen, eläinten oikeuksia puolustavan ja spesismiä purkavan näkökulman mukaisesti.

Kokeellinen videoteos perustuu yritykseen kohdata muunlajisia eläimiä ja ajatella uusiksi suhteitamme kaupungissa asuviin liminaalieläimiin. Liminaalieläimet ovat eläimiä, jotka eivät ole domestikoituneita, mutta eivät myöskään täysin villejä. Eläinten kuvaaminen ja katsominen visuaalisessa kulttuurissa tehdään yleensä niin kutsutun ‘ihmiskatseen’ avulla. Yritim-

me tehdä katseesta kaksisuuntaisen ja lajien välisen. Toteutimme lajien välisiä kohtaamisia toistuvan tehtävän avulla, jonka tarkoitus oli jättää tilaa muiden eläinten toimijuudelle.

Lajienvälisiä kohtaamisia lähestyy kysymyksiä siitä, miten voimme kommunikoida yhdessä ja etsiä uusia tapoja, joiden avulla voimme mahdollistaa muunlajisten ilmaisevan itseään täydemmin omista näkökulmistaan käsin. Filosofin Eva Meijerin mukaan muunlajisilla on omat lajisidonnaiset kielensä. Kun eri lajien edustajat muodostavat yhteyksiä, alkaa syntyä lajien välisiä kulttuurisia normeja samalla, kun tavat luoda merkityksiä kehittyvät.

Avainsanat: posthumanismi, kriittinen eläintutkimus, videotaide, monilajisuus, spesismi



Taija Kaarlenkaski

AFFECTIVE ANIMAL ENCOUNTERS IN URBAN ENVIRONMENTS: MULTISPECIES LOCAL NATURE IN WEB MEDIA

Western cities and other urban areas are typically understood as human environments although more and more non-human animal species have accustomed themselves to human presence and started to live in urban environments. Thus, cities may be seen as multispecies settings. Even though encounters with urban wild animals may be short, their significance is shown in the fact that they are often reported on the social media, and the antics of non-human animals rather regularly also make the headlines of traditional media.

In this article, I discuss media representations of encounters of humans and wild animals in urban environments in Finland. My questions are: What kinds of animals and situations become visible in news media and social media? What kinds of affective reactions arise in these encounters and what kinds of agencies are constructed? As research materials, I use Twitter posts and their comments that describe encounters with urban animals. In addition, I discuss news and comments

related to urban animals published in two news websites: newspaper *Helsingin Sanomat*, and the Finnish National Broadcasting Company YLE. In both materials, photos and videos representing animals are focal. The materials are analysed through theoretically informed content analysis.

Theoretically, I use affectivity as a starting point, and combine views from human-animal studies and media studies. I understand multispecies encounters in urban environments as bodily affective situations, intertwined with many kinds of expectations and surprises. Seeing certain animal species near human settlement is common and anticipated, but often animals take humans by surprise, either through their behaviour or simply by dwelling in a certain place. Exploring the usually inconspicuous animal encounters in local nature displays novel aspects about our relationships with nature and non-human beings.

Keywords: animals, urban wild animals, multispecies, affectivity, Twitter

AFFEKTIIVISIA ELÄINKOHTAAMISIA KAUPUNKIYMPÄRISTÖISSÄ: MONILAJINEN LÄHILUONTO VERKKOMEDIOISSA

Viime aikoina humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa on enenevässä määrin alettu kiinnittää huomiota ei-inhimillisiin olentoihin, toimijuuksiin ja eläinsuhteisiin. Melko vähäiselle tutkimukselliselle huomiolle humanistisissa tieteissä ovat kuitenkin toistaiseksi jääneet eläimet, joita kohtaamme arkielämässämme päivittäin: ihmisasutuksen piirissä viihtyvät, villeiksi kategorisoidut nisäkkäät, linnut ja matelijat. Tyypillisesti länsimaiset kaupungit on mielletty ihmiskeskeisiksi ympäristöiksi, mutta yhä useampien eläinlajien tottuessa ihmisen läsnäoloon ja urbaanien ympäristöjen laajentuessa kaupunkiympäristöt ovat muotoutuneet monilajisiksi. Vaikka kohtaamiset kaupunkien villieläinten kanssa voivat olla lyhytaikaisia, niiden merkityksellisyyttä osoittaa se, että niistä kerrotaan ja raportoidaan sosiaalisessa mediassa, ja aika ajoin eläinten edesottamukset ylittävät perinteisenkin median uutiskynnyksen.

Käsittelen artikkelissani erilaisia mediakuvaus- ja ihmisten ja villieläinten

kohtaamisista kaupunkimaisissa ympäristöissä. Kysyn, minkälaiset eläimet tulevat näkyviksi uutismedioissa ja sosiaalisessa mediassa, entä millaiset tilanteet? Millaisia tunteita tai affektiivisia reaktioita tilanteet herättävät? Minkälaisia toimijuuksia kohtaamisissa rakentuu? Aineistoina käytän Twitteristä kokoamiani päivityksiä, joissa kuvaillaan kohtaamisia kaupunkieläinten kanssa, sekä *Helsingin Sanomien* ja Yleisradion verkkosivuilla julkaistuja kaupunkieläimiä käsitteleviä uutisia, ja uutisista kommentiosioissa käytyjä keskusteluja. Molemmista aineistoista keskeisessä asemassa ovat eläimiä esittävät kuvat tai videot. Jäsennän aineistoja sisällönanalyysin keinoin, kiinnittäen erityistä huomiota tunteiden ja toimijuuksien ilmaisuihin.

Tarkastelen kaupunkieläinten esityksiä affektiivisuuden näkökulmasta, yhdistäen ihmistieteellisessä eläintutkimuksessa ja mediakulttuurin tutkimuksessa esille tuotuja näkemyksiä. Ymmärrän kaupunkiympäristöjen monilajiset kohtaamiset Nina Nygrenin ja Taru Peltolan (2014) ajatusten mukaisesti kehollisina affektiivisina tilanteina, joihin usein kytkeytyvät erilaiset odotukset ja yllätykset. Joidenkin eläinten havaitseminen ihmisasutuksen keskellä on tavanomaista ja näitä kohtaamisia jopa odotetaan ja etsitään. Usein eläimet kuitenkin onnistuvat yllättämään – toiminnallaan tai pelkällä olemassaolollaan tiettyssä paikassa. Tavallisesti näkymättömiin jäävien lähiympäristön eläinkohtaamisten tarkastelu tuo näkyviin uusia puolia suhteestamme luontoon ja muunlajisiin olentoihin.

Avainsanat: eläimet, kaupunkieläimet, villiys, monilajisuus, affektiivisuus, Twitter



Saara-Maija Kallio

REPRESENTATION OF AN INNOCENT CHILD IN MOTHERS' CLIMATE AND ECOLOGICALLY RELATED INSTAGRAM POSTS

In this article, I look at how the representation of an innocent child is constructed in the context of Instagram's promotion. I concentrate on climate and ecologically related

Instagram posts in which mothers share pictures of their children, which is an example of the so-called sharenting phenomenon.

The theoretical approach is based on the thoughts of philosopher Joanne Faulkner concerning the innocence of childhood. According to her, the western notion of childhood innocence is both exclusive and makes it difficult for children to participate in the society. I also contemplate Instagram as a promotional platform through the concept of promotion by Andrew Wernick.

The data consists of 99 public Instagram posts from 13 different accounts. The posts contain photographs of a child or children of the account holders. The image data has been analyzed by content analysis. Through the analysis, I have identified three different types of child essences: 1) a child essence communicating the need for protection, 2) a child essence communicating participation, and 3) a child essence communicating consumption. I suggest that through the representations of children's bodies 1) generic innocence is produced for the use of Instagram's promotional machinery, and 2) social participation of children is produced. It would be important to consider social sharenting from the perspectives of the child's own voice, the circulation of representations, and the recurrence of sentimental innocence.

Keywords: Instagram, children, promotion, sharenting, innocence

VIATTOMAN LAPSEN REPRESENTAATIO ÄITIEN ILMASTO- JA EKOLOGISUUSAIHEISSA INSTAGRAM-JULKAISUISSA

Tässä artikkelissa tarkastelen, miten viattoman lapsen representaatio rakentuu Instagramin promootio kontekstissa. Tarkastelussa ovat ilmasto- ja ekologisuusaiheiset julkaisut, joissa äidit jakavat kuvia lapsistaan, mikä on esimerkki niin sanotusta sharenting-ilmiöstä.

Teoreettinen tulokulma pohjautuu filosofi Joanne Faulknerin ajatuksille lapsuuden viattomuudesta. Hänen mukaansa länsimainen käsitys lapsuuden viattomuudesta on sekä eksklusiivista että hankaloittaa lasten yhteiskunnal-

lista osallistumista. Andrew Wernickin promootio käsitteen kautta tarkastelen kuvapalvelu Instagramia promootioalustana, jossa sharenting tulee mahdolliseksi.

Artikkelin aineisto koostuu 99 julkisesta Instagram-julkaisusta 13 eri tililtä. Julkaisujen kaikissa valokuvissa on mukana tilien omistajien lapsi tai lapsia. Kuva-aineisto on analysoitu käyttäen sisällönanalyysiä. Analyysin kautta olen tunnistanut kolme erityyppistä lapsiolemusta: 1) suojelun tarpeesta viestivä lapsiolemus, 2) osallistumisesta viestivä lapsiolemus sekä 3) kuluttajuudesta viestivä lapsiolemus. Esitän, että lasten kehojen representaatioiden kautta tuotetaan sekä geneeristä viattomuutta Instagramin promootio-koneiston käyttöön että lasten yhteiskunnallista osallisuutta. Yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa sharentingia olisi tärkeä pohtia lapsen oman äänen, representaatioiden kierron ja viattomuuden toisteisuuden näkökulmista.

Avainsanat: Instagram, lapset, promootio, sharenting, viattomuus