

Vaikea nähdä metsää puilta – kahden luontodokumentin dramaturginen rakenne, sisältö ja merkitys

Kandidaatin opinnäytetyö



Sisällysluettelo

Vaikea nähdä metsää puilta – kahden luontodokumentin dramaturginen rakenne, sisältö ja merkitys	1
1. TIIVISTELMÄ.....	3
2. JOHDANTO.....	4
2.1 Luontodokumenttien dramaturgian henkilökohtainen merkitys.....	4
2.2 Luontodokumenttien laajempi merkitys.....	5
2.3 Ideologioiden heijastuminen luontokuvaukseen.....	6
3. TUTKIMUSONGELMAN RAJAUS.....	6
4. TEOREETTINEN VIIITEKEHYS.....	7
4.1 Konfliktiin perustuvan dramaturgian peruskäsitteistö.....	7
4.2 Luontodokumenttien dramaturgisista konventioista.....	10
4.3 Luontodokumentin ihanne.....	11
4.4 Valtavirran luontodokumenttien lähestymistavoista – havainnoivan ja selittävän välimaastossa.....	11
4.5 Formaali lähestymistapa.....	12
4.6 Katsojasopimuksesta.....	13
5 Metsän tarina.....	13
5.1 Taustaa.....	13
5.2 Elokuvan rakenne.....	14
5.3 Elokuvan sisältö.....	15
5.4 Kuinka Metsän tarina draamallistaa luontoa.....	16
5.5 Katsojasopimus.....	18
6 Sademetsän tarina.....	18
6.1 Taustaa.....	18
6.2 Elokuvan rakenne.....	19
6.3 Elokuvan sisältö.....	21
6.4 Katsojasopimus ja kertoja.....	22
7. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	24
7.1 Kuinka esimerkkielokuvien dramaturgiset ratkaisut toimivat.....	24
7.2 Esimerkkielokuvien tavasta puhutella katsojaa ja ympäristöfilosofisesta asenteesta.....	24
7.3 Mitä Metsän tarina ja Sademetsän tarina väittävät ja paljastavat.....	25
7.4 Sitoutuminen genren traditioon.....	26
7.5 Vaikutukset omaan työskentelyyn.....	27

1. TIIVISTELMÄ



Aalto-yliopisto, PL 11000, 00076 AALTO
www.aalto.fi
Taiteen kandidaatin opinnäytteen tiivistelmä

Tekijä Juska (Milja) Jutila

Työn nimi Vaikea nähdä metsää puilta – kahden luontodokumentin dramaturginen rakenne, sisältö ja merkitys

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Dokumentaarisen elokuvan pääaine

Vuosi 2016

Sivumäärä 31

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Tämä kandidaatin opinnäytetyö käsittelee luontodokumentteja, niiden historiaa, merkitystä ja dramaturgiaa.

Työssä analysoidaan ja vertaillaan kahta vuosina 2012 ja 2013 valmistunutta luontodokumenttia, joiden molempien aihe on metsä. Molempien elokuvien dramaturginen rakenne perustuu kronologiaan: Metsän tarinassa vuodenaikojen kiertoon, Sademetsän tarinassa metsän sukkessiovaiheisiin.

Pääasiallisiksi tutkimuskysymyksiksi nousee, minkälaisia kerronnan keinoja nämä elokuvat käyttävät, miten ne draamallistavat luontoa ja minkälaisia tulkintoja ne samalla tulevat tuottaneiksi.

Esimerkkielokuvat ruokkivat katsojan uteliaisuutta ja vetoavat tunteisiin eri tavoin kuin fiktioelokuvat tai tarinalliset dokumentaarit. Ne eivät ole purettavissa osiin samoilla käsitteellisillä työkaluilla, jotka soveltuvat tarinan varaan rakentuvien elokuvien dramaturgiseen analyysiin.

Elokuvat nojaavat pikemminkin eepisen kuin draamallisen kerronnan traditioon. Molempien lähestymistapa on lähempänä selittävää kuin havainnoivaa. Elokuvien ääni, tapa puhutella katsojaa, on toisaalta formaali eli opettava ja luotettavuuden vaikutelmaan pyrkivä, toisaalta varsin sentimentaalinen.

Elokuvat noudattavat genren konventioita kannustaessaan metsien suojeluun, mutta esittäessään samalla luonnon loputtoman sitkeänä ja sopeutumiskykyisenä. Ne sivuuttavat keskustelun ympäristöongelmien nimenomaisista syistä, pidättäytyvät ehdottamasta niihin ratkaisuja ja väistävät herättämänsä ristiriitaiset kysymykset.

Avainsanat luontodokumentit, dramaturgia, katsojasopimus

2. JOHDANTO

Olen antanut itselleni tehtäväksi tutkia luontodokumenttien dramaturgisia rakenteita.

Tämän kandidaatin opinnäytteeni aiheeksi olen valinnut kahden luontodokumentin, ranskalaisen *Sademetsän tarinan* (Luc Jacquet, 2013) ja suomalaisen *Metsän tarinan* (Ville Suhonen & Kim Saarniluoto, 2012), dramaturgisen ja temaattisen analyysin. Tutkin työssäni sitä, millä keinoilla katsojan mielenkiintoa pidetään yllä näissä elokuvissa, ja millaisia väitteitä ne esittävät maailmasta.

Valintani kohdistui näihin elokuvaan, koska niissä molemmissa pääosassa on ekosysteemi, metsä. On kiinnostavaa tutkia, mihin katsojan mielenkiinto kohdistuu silloin, kun jännite ei perustu perinteisen dramaturgian varaan rakennetun, päähenkilökeskeisen juonen seuraamiselle, eivätkä sitä pääosin kannattele jatkuvasti vaihtelevat pelko ja toivo, saavuttaako päähenkilö (tai luontoelokuviissa päähenkilön paikan ottava eläin) tavoitteensa.

2.1 Luontodokumenttien dramaturgian henkilökohtainen merkitys

Aloitin opintoni elokuva- ja tv-käsikirjoituksen pääaineessa, mutta siirryin opintojeni loppuvaiheessa opiskelemaan dokumenttiohjausta. Olen siis opiskellut aluksi fiktiökäsikirjoitusta, mutta erikoistunut sitten opinnoissani dokumenttielokuvaan, niiden käsikirjoitukseen ja dramaturgiaan.

Yksi merkittävimmistä syistä dokumenttielokuvan puolelle siirtymiseen oli turhautuminen, jota koin fiktiökäsikirjoituksen opinnoissani. Opetus keskittyi pitkän, suurelle yleisölle suunnatun draamaelokuvan perinteisen rakenteen, ns. Hollywood-kaavan, ympärille. Koin, että muut mahdolliset rakenteet sivuutettiin epäoleellisina ja toimimattomina. Tästä turhautumisesta kumpuaa haluni etsiä ja löytää toisenlaisia kerronnan strategioita ja dramaturgisia rakenteita. Kaipaan moninaisuutta, vaihtoehtoja. Juhlin aina, kun löydän elokuvan, jonka vaihtoehtoinen rakenne ei palaudu siihen, että Aristoteleen *Runousopista* Hollywoodin kautta kierrätettyä, absoluuttisesti parhaaksi ja kaikissa olosuhteissa toimivimmaksi julistettua kaavaa ei vain ole onnistuttu noudattamaan kovin hyvin.

“*Teoria määrää, mitä näemme*”, kirjoittaa Adrian Forsyth kirjassaan *Tikanpojan luonto - Seksi ja lisääntyminen eläinmaailmassa*. Forsyth viittaa tässä etologian konventioihin, siihen, miten varhaisten etologioiden kiinnostus kohdistui lajille tyypilliseen käyttäytymiseen ja lajien välisiin eroihin. Yksilöllinen muuntelu ja kaavasta poikkeava käyttäytyminen jätettiin huomiotta tai tulkittiin virheeksi. (Forsyth 1986, 67.)

Adrian Forsyth kertoo eläinten käyttäytymisen piirteistä, jotka ovat jääneet tutkijoilta havaitsematta. Tällaisia ovat esimerkiksi naaraiden välinen kilpailu, sekä isoaurinkoahventen sukupuolien monimuotoisuus. Isoaurinkoahvenet ovat tavattoman mielenkiintoinen esimerkki. Niitten lisääntymisbiologiaa oli ehditty käsitellä kymmenissä tutkielmissa ja aiheesta oli tehty joitakin tohtorinväitöskirjojakin, ennen kuin huomattiin, että lajilla on kolmenlaisia koiraita. Aikaisemmin näistä koirastyypeistä oli kuvattu vain yksi, se silmiinpistävin reviirokoiras, eikä kahta muuta tyyppiä ollut ymmärretty isoaurinkoahvenkoiriksi lainkaan. (Forsyth 1986, 62-64.) Väitän, että sama sokeus on vaivannut pitkien fiktiuelokuvien dramaturgian opetusta käsikirjoitusopintojeni aikana Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksella.

2.2 Luontodokumenttien laajempi merkitys

Luontodokumentit määrittävät käsityksiämme luonnosta hyvin voimakkaasti. Ne luovat tunnesiteen myös elinympäristöihin, joista emme ilman näitä elokuvia tietäisi juuri mitään. Ainakaan ne eivät tunnetasolla merkitsisi meille paljonkaan. Globaalissa taloudessa olemme kuitenkin vuorovaikutussuhteessa myös niihin. Edelleen jatkuvan kaupungistumisen seurauksena luontodokumenttien rooli suhteen luojana myös kotimaan luontoon korostuu entisestään.

Tällä hetkellä toiminnassa on useita genrelle ainakin osittain omistettuja tv-kanavia, kuten National Geographic Channel ja Animal Planet Yhdysvalloissa, sekä Viasat Nature Ruotsissa. *Metsän tarina* mainostaa itseään kaikkien aikojen katsotuimpana kotimaisena dokumenttielokuvana (Nordisk Filmin lehdistötiedote 15.4.2013). Aivan marginaalinen luontodokumenttien genre ei siis ole. Jukka Relander tuo esseekokoelmassaan *Ankkalinna ja lajien synty* esiin näkemyksen, että luontodokumentit ovat olleet merkittävä tekijä ympäristöliikkeen nousussa (Relander 2004, 125-126).

Luonto yhteiskunnan peilinä

Luontodokumentit ovat yksi tiedekäsityksen, kuvausteknologian ja estetiikan näyteikkunoista. Samasta näyteikkunasta heijastuu myös yhteiskunta. Arkipäivän keskusteluissa ja laajemman yhteiskunnallisen päätöksenteonkin perusteluna vedotaan toistuvasti luonnollisuuteen. Luontodokumenteissa näkyy ihmisyiden ulkopuoli ja samalla sen alkuperä.

Luontoon kohdistuvan kiinnostuksen rinnalla kuljetetaan hyvin usein etnologista tarinaa "alkuperäisestä", siitä mikä on myös ihmisyhteisössä luonnollista. Luonnollisuus on se, mitä ei pystytä muuttamaan, eikä halutakaan. Tai se on uhattuna. Luonnossa on jotain pyhää, joka ansaitsee kunnioitusta. Sitä ei pidä lähteä uhmaamaan, se täytyy säilyttää. Luontoon vetoamalla rajataan asioita valinnan ulkopuolelle.

Luonto jumalana, tiede uskontona

Luonto on perusteluna jumalankaltainen, järkähtämätön. Sille ei ihminen vain voi mitään. Kun siihen yhdistetään tiede, tuloksena on luonnontiede, modernin ihmisen uskonto. Kun tähän vielä lisätään tunteita ja kaikkitietävä kertoja voidaan jo spekuloida sillä, onko luontodokumentin kertojanääni alitajuinen vastine jumalan puheelle.

Koska on olemassa joukko ihmisiä, luontodokumenttien tekijöitä, jotka *voice overit* kirjoittavat, on mahdollista leikkisästi tutkia, kuka nykyään kirjoittaa Jumalan puheet. Monelle ihmiselle luontoelämykset ovat kuin uskonnollisia kokemuksia. Ateistille ne voivat olla ainoa tapa samaistua uskonnollisiin kokemuksiin ylipäättään. *"Luontodokumentista tuli 70-luvun lapsiperheiden yhteinen iltahartaus"*, Jukka Relander kirjoittaa.

Relander on havaintojensa pohjalta kehittänyt mielenkiintoisen teorian siitä, miten ja miksi luontodokumentit ovat parissakymmenessä vuodessa muuttuneet radikaalisti. Hänen mukaansa vielä 1970-luvulla luontodokumentit kuvasivat rauhanomaista rinnakkaiseloa luonnossa, missä

jokaisella lajilla on oma tehtävänsä. Nykyisin (tai Relanderin kirjoittaessaan teostaan, 2000-luvun alussa) ne kuvaavat jatkuvaa eloonjäämisestä ja suvunjatkamisesta käytävää kamppailua. Olosuhteet ovat vaikeat, resurssit niukat.

Jos Relanderin havainto luontodokumenttien muutoksesta pitää paikkansa, luonnosta kerrottaviksi valitut tarinat varmasti kuvaavat enemmän yhteiskunnallista ilmapiiriä tai tekijöidensä maailmankuvaa kuin luontoa itseään.

2.3 Ideologioiden heijastuminen luontokuvaukseen

Ajatus tieteellisen tiedon luonteesta ohjaa olettamaan, että olisi vain yksi totuudenmukainen tarina. Jukka Relander kiteyttää ajatuksen: "...*luontoja kaiken järjen mukaan on vain yksi.*"

Selitykseksi sille, miksi luontodokumentit 2000-luvun alussa välittävät kuvan niukoista resursseista ja evoluution huippuunsa virittämistä eloonjäämiskamppailun yksilölajien voittajista, Relander tarjoaa "luonnon oikeistolaistumista". Tällä hän tarkoittaa, että oikeistolainen (tai uusliberalistinen) maailmankuva on muuttunut vallitsevaksi tulkinnaksi myös luontodokumenteissa, joiden dramaturgiseksi moottoriksi on asennettu kilpailu.

Vasemmistolainen tulkinta puolestaan korostaisi yhteistyötä voittajien valintana eloonjäämisen kamppailussa ja tuottaisi tarinoita, joissa huolta pidettäisiin myös heikommista. Hengissä selviytymiseen, jopa menestymiseen, riittäisi, ettei erityisiä vastoinkäymisiä satu kohdalle. Luonnossa ihmetystä ei herättäisi olosuhteiden ankuruus, vaan resurssien runsaus.

Jotta Relanderin teoriaa voisi toden teolla testata, täytyisi vertailla uusliberalistisen yhteiskunnan luonnosta tuottamia tulkintoja jonkin muun järjestelmän piirissä syntyneisiin tulkintoihin. Joitakin Relanderin oikeistolaisen maailmankuvan heijastumiksi tulkitsemia piirteitä on joka tapauksessa löydettävissä ainakin siitä kuvauksesta, jonka *Metsän tarina* suomalaisesta metsäluonnosta tarjoaa.

3. TUTKIMUSONGELMAN RAJAUS

Valitsin *Metsän tarinan* ja *Sademetsän tarinan* aineistokseni siksi, että ne ovat hiljattain valmistuneita, teatterilevityksessä laajan yleisön saavuttaneita ja luontodokumenttien genreen kiistatta kuuluvia elokuvia, joiden molempien aiheena on ekosysteemi, metsä. Elokuvia voi pitää keskenään vertailukelpoisina, vaikka ne eroavat toisistaan sekä sisällöltään että rakenteeltaan.

Tässä työssä keskityn analysoimaan valitsemieni elokuvien paikkaa dokumenttielokuvien lajityypin sisällä, niiden dramaturgista rakennetta, kerronnan keinoja ja luonnosta tuottamia tulkintoja. Valotan myös dramaturgian peruskäsitteistöä, vaikka draamaelokuvien pohjalta kehitetyt käsitteet soveltuvat luontodokumenttien analysoinnin työkaluiksi vain rajoitetusti.

Rajaan käsittelyn ulkopuolelle kuvaustekniset hienoudet, koska asiantuntemukseni ei painotu kuvaukseen. Samoin äänisuunnitteluun liittyvät kysymykset, muuten kuin *voice overin* osalta, mm. musiikin käyttö, ovat asioita, joiden koen olevan varsinaisen osaamisalueeni ja tämän tutkielman aiheen ulkopuolella.

4. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

4.1 Konfliktiin perustuvan dramaturgian peruskäsitteistö

Vakiintunut pitkän draamaelokuvan rakenne noudattaa mallia, jossa jännite syntyy konfliktista. Jännitteellä tarkoitan katsojan odotuksia, jatkuvasti vaihtelevaa toivoa ja pelkoa, tai kysymyksiä, jotka elokuva herättää katsojan mielessä ja joihin hän odottaa vastausta. Konflikti esitellään elokuvan alussa, heti tarinan maailmaan johdattavan esittelyjakson jälkeen, ja sitä kasvatetaan kohti loppuhuipennusta, jossa se ratkeaa. Päähenkilön aktiivinen toiminta ja sitä vastustavat voimat muodostavat tarinan moottorin.

Avaan seuraavaksi tarkemmin muutamia perinteisen dramaturgian peruskäsitteistä. Lähdeteoksena olen käyttänyt David Howardin ja Edward Mableyn kirjaa *The Tools of Screenwriting* vuodelta 1993, mutta samat periaatteet ja käsitteet on esitelty lukuisissa muissakin alan teoksissa, pienin variaatioin.

Päähenkilö, sisäinen ja ulkoinen konflikti

Päähenkilön käsite on perinteisen elokuvadramaturgian kannalta varmasti konfliktin ohella keskeisin. Päähenkilöksi määritellään elokuvan henkilöistä se, joka toimii aktiivisesti, ja yleensä muuttuu, elokuvan aikana. Jos draaman moottorina on ulkoinen konflikti, vastustavat voimat henkilöityvät vastustajan, “pääpahiksen”, hahmoon. Joskus, erityisesti “ihminen vastaan luonto”-tarinoissa henkilöidyn vastustajan sijaan olosuhteet, erilaiset luonnonvoimat, estävät päähenkilöä saavuttamasta tavoitettaan.

Draama voi kuitenkin edetä myös sisäisen konfliktin kautta. Tässä tapauksessa päähenkilö ja vastustaja ovat keskushenkilön persoonallisuuden kaksi puolta (Howard & Mabley 1995, 28). Päähenkilölle voidaan tavoitteen, tietoisien pyrkimysten, lisäksi antaa piilotettu tarve. Tavoitteen ja tarpeen asettamista ristiriitaan käytetään draamallisen konfliktin luomisessa erityisesti silloin, kun tarinan tapahtumat etenevät sisäisen konfliktin voimalla.

Kolminäytöksinen rakenne

Päähenkilön ja vastustajan välisen konfliktin sekä tavoitteen ja tarpeen ristiriidan lisäksi klassista elokuvadramaturgiaa määrittää vahvasti kolmeen näytökseen jakautuva rakenne. Alun esittelyjaksossa tarinan maailma ja sen normaalitila avataan katsojalle. Sitten päähenkilölle tapahtuu jotakin, joka sysää hänet liikkeelle kohti tavoitettaan. Siirrytään toiseen näytökseen, jossa jännitettä kasvatetaan kohtaus kohtaukselta. Jokaisen kohtauksen tulee edistää juonta ja kasvattaa jännitettä aina toisen näytöksen loppuun sijoittuvaan kliimaksiin, loppuhuipennukseen, asti.

Kliimaksin jälkeen kolmannessa näytöksessä jännite raukeaa. Sivujuonien langanpääät solmitaan yhteen, auki jääneet kysymykset saavat vastauksensa ja katsojalle annetaan hetki aikaa palautua tunnemyrskystä. Toinen näytös, jossa päähenkilön tarinaa ja mahdollisia sivujuonia kehitellään, on kestoltaan pidempi kuin ensimmäinen tai kolmas näytös. “*Point of no return*”, hetki tai valinta,

jonka jälkeen paluu entiseen ei ole päähenkilölle enää mahdollinen, sijoittuu toiseen näytökseen, yleensä elokuvan puolenvälin paikkeille.

Tarina ja juoni

Juonen käsitteen voinee parhaiten avata vertaamalla tarinaa karttaan ja juonta reitin valintaan. Juoni pyritään sommittelemaan siten, että tarinan elementit tulevat vastaan järjestyksessä, joka parhaiten palvelee kohtauksesta toiseen jatkuvan toivon ja pelon, heräävien kysymysten ja niihin tarjottujen vastausten vuorottelua. Robert McKee menee käsikirjoitusoppaassaan *Story* niinkin pitkälle, että määrittelee, mihin kohtaan kunkin sivujuonen liikkeelle sysäävän tapahtuman, *inciting incidentin*, tulisi sijoittua minuutin tarkkuudella elokuvan alusta lukien (McKee 1999, 218-219).

Yhtenäisyys

Aristoteles vaatii *Runousopissaan* teokselta rakenteellista yhtenäisyyttä.¹ Jokaisen osan on oltava sellainen, ettei sitä voi jättää pois kokonaisuuden köyhtymättä. Toisaalta materiaali, joka ei vaikuta kokonaisuuteen suuntaan tai toiseen, tulee säälimättä poistaa, oli se muuten miten hyvää tahansa (Aristoteles, Runousoppi 1982, 29). Howard ja Mabley kirjoittavat yhtenäisyydestä, että se on joko ajan, paikan tai toiminnan yhtenäisyyttä. Antiikin Kreikan teatteriperinteessä näytelmien yhtenäisyys rakentui näyttämön asettamien rajojen vuoksi useammin paikan ja ajan varaan. Howard ja Mabley pohtivat, voisiko päähenkilökeskeisyys elokuvadramaturgian valtavirrassa johtua juuri siitä, että elokuvassa on mahdollista liikkua vapaammin ajasta ja paikasta toiseen, jolloin juuri (päähenkilön) toiminnan varaan rakentuvasta yhtenäisyydestä on tullut elokuvallisille tarinoille luonteenomaista. (Howard & Mabley 1995, 58-59.)

Elokuvat, joiden yhtenäisyys perustuu puhtaasti paikkaan, Howard ja Mabley mainitsevat lähinnä poikkeuksena. "On täysin mahdollista, joskin vain satunnaisesti kokeiltua ja harvoin onnistunutta, rakentaa tarina paikan tai ajallisen yhtenäisyyden varaan. — Tämänkaltaisissa elokuvissa ei ole tarvetta yksittäiselle keskushenkilölle, jonka toimintaa seuraamme tarinan edetessä. Tämän yhtenäisyyden sijaan meillä on paikka, lokaatio (kuten elokuvissa *Diner* tai *Nashville*), jonka ympärille toiminta keskittyy." (Howard & Mabley 1995, 58-59.)

Paikan luoma yhtenäisyys on tarkastelemieni elokuvien kannalta oleellinen tekijä. Molempien elokuvien nimet ohjaavat ajattelemaan, että elokuvat kertovat tarinan, jonka päähenkilö on ekosysteemi, metsä. *Sademetsän tarinassa* tällaisen tulkinnan voikin vielä tehdä, koska metsälle on annettu tavoite – palautua avohakkuun jäljiltä entiselleen seuraavan 700 vuoden aikana. *Metsän tarinan* kohdalla tulkinta metsästä elokuvan aktiivisena päähenkilönä tai toimijana on vaikeampi tehdä. *Metsän tarinan* metsällä ei ole tavoitetta, se vain on. Elokuvan *voice over* -tekstissä kerrotaan mieskertojan (isän) suulla: "Se oli ollut siinä iät ja ajat. Se vain oli ja eli, eikä sillä ollut mitään päämäärää."

1 Aristoteles vetoaa *Runousopissaan* toistuvasti luontoon ja luonnollisuuteen. Juonen sommittelua Aristoteles vertaa yllättäen eläinruumiiden mittakaavaan: "Kauneus riippuu järjestyksestä ja koosta: eläin ei ole kaunis, jos se on kovin pieni, koska melkein olemattomassa ajassa tehty havainto jää epäselväksi; jos se taas on hyvin suuri, sanokaamme kymmentuhannen stadionin pituinen, ei kunnollista havaintoa silloinkaan synny, koska katsoja ei saa yhtä ja kokonaista kuvaa. Kuten siis eläinruumiilla pitää olla sellainen koko, jonka silmä pystyy havaitsemaan, täytyy juonen olla sen pituinen, että muisti voi sen hallita." (Aristoteles, Runousoppi, käännös Pentti Saarikoski 1967, 27.)

Elokuvien nimissä esiintyvä ”tarina” on jossain määrin harhaanjohtava sanavalinta, sillä erityisen tarinallisia elokuvat eivät ole. Vaikuttaa siltä, että sana on päätynyt elokuvien nimeen vain markkinoinnin tueksi – tarinat ovat pinnalla ja sanan käyttöaluetta laajennetaan jatkuvasti.

Premissi

David Howard ja Edward Mabley avaavat kirjassaan *The Tools of Screenwriting* premissin käsitettä dramaturgisessa mielessä. Kirjoittajat pahoittelevat, että tätä käsitettä käytetään dramaturgiasta puhuttaessa usein virheellisesti ja ymmärretään se väärin. Logiikassa premissi tarkoittaa väitelausetta, jonka pohjalta voi deduktion kautta tehdä johtopäätöksiä. Dramaturgisena työkaluna premissi on merkitykseltään rajoitetumpi, vähemmän filosofinen käsite. Se viittaa yksinkertaisesti vain draaman peruspalikkaan ja kivijalkaan: päähenkilöön ja hänen tavoitteeseensa. Klassisen draaman logiikassa premissi (päähenkilö ja hänen aktiivinen pyrkimyksensä kohti tavoitetta) törmää vastaväitteeseen (vastustajaan, epäsuotuisiin olosuhteisiin, vastoinkäymisiin) ja luo johtopäätökset, joita draaman tapauksessa edustavat tarina ja sen katsojissa herättämät tunteet. (Howard & Mabley 1995, 49-50.)

Derek Bousé toteaa kirjassaan *WildLife Films*, ettei luonnossa esiinny Aristoteleen *Runousoppiin* perustuvaa alku-keskikohta-loppu -jaottelua (Bousé, 2000, 16). Vaikka luontodokumenteissa draamallistetaan luontoa, näin toimitaan lähinnä kohtaustasolla, elokuvan kokonaisrakenteen jäädessä usein tässä mielessä fragmentaariseksi. Luontodokumentit pysyvät koossa teemansa varassa.

Eepinen rakenne

Jouko Aaltonen asettaa *Käsikirjoittajan työkalupakki* -oppaassaan draamallisen rakenteen vaihtoehdoksi eepin rakenteen. Aaltonen luonnehtii eepistä muotoa laveaksi ja kertovaksi, erotuksena draamallisesta, joka on ikään kuin ”tässä ja nyt” tapahtuvaa. (Aaltonen 1993, 69). Kaksi piirrettä tekee luontodokumenteista rakenteeltaan leimallisesti eepisiä: yhtenäisyys rakentuu niissä yleensä teeman varaan, ei päähenkilön eikä välttämättä edes ajan ja paikan yhtenäisyyden tai tilallisen ja ajallisen jatkuvuuden varaan. Lisäksi *voice over* -narratiivi, kertojanääni, jolla katsojan huomiota ja tulkintoja ohjataan, on yleensä merkittävässä roolissa.

”Draamaa pitää koossa premissi, joka antaa tarinalle välttämättömän, loogisen kehityssuunnan. Draamassa henkilöiden toiminta täytyy motivoida dramaturgisista lähtökohdista. Eepisessä rakenteessa oleellisempaa on teemallinen motivointi.” (Aaltonen 1993, 69.)

Dokumentaarinakin elokuva voi noudattaa draaman rakennetta. Draama ei ole fiktion yksinoikeus, eivätkä sen käyttömahdollisuudet rajoitu vain näyteltyihin teoksiin. (Jouko Aaltosen täsmennys 25.2.2016 käymässämme keskustelussa.)

Arkikielessä eepistä käytetään sanana joskus vain merkittävän, laajan, kuvailevan tai pitkäkestoisen synonyymina. Myös dramaturgiassa käsitteen merkitys on vaihteleva ja osin täsmentymätön. Joskus eepisiksi nimetään kaikki teokset, joissa on käytetty kertojanääntä. Tiukemman rajauksen mukaan eepisinä pidetään niitä teoksia, joissa ”tässä ja nyt” tapahtuvan tai näytellen esitetyn sijaan tapahtumat kerrotaan, ja katsoja tehdään tietoiseksi siitä, että hän seuraa esitystä. Viimeksi mainittu merkitys kytkeytyy Brechtin eepiseen teatteriin ja niin kutsutun

vastaelokuvan perinteeseen. Koska alalla ei ole täysin yhtenäistä, vakiintunutta käsitteistöä, käytän eepistä Jouko Aaltosen tavoin. Viittaan sillä teemallisen yhtenäisyyden varaan rakennettuun, argumentaation kautta etenevään elokuvaan erotuksena elokuvista, joiden rakenne on draamallinen.

Dramaturgia

Koska pyrin analysoimaan luontodokumenttien dramaturgiaa, on paikallaan määritellä myös dramaturgian käsite. Tässä työssä viittaan käsitteellä valintoihin, jotka koskevat sitä, missä järjestyksessä ja miten yleisölle kerrotaan ja näytetään. Se *mitä* kerrotaan, on pikemminkin käsikirjoituksellinen kuin dramaturginen valinta: näitä kahta on kuitenkin mahdoton täysin erottaa toisistaan, koska dramaturgia sisältää myös poisjättämisen valinnat – ehkä ennen kaikkea ne. Konkretian tasolla dramaturgia on työvaihe, joka toistuu muiden työvaiheiden välissä ja tarkentuu joka kierroksella. Esityksen tai teoksen osien järjestys ja kesto, suhteet toisiinsa ja rytmi ovat dramaturgisten valintojen ytimessä varsinkin leikkausvaiheessa. Jonnekin dramaturgian ja käsikirjoittamisen välimaastoon sijoittuvat valinnat siitä, välittykö jokin asia kuvien kautta, kerrotaanko se tai kuuluuko se äänessä, tuleeko väliin kenties tekstiplanssi.

4.2 Luontodokumenttien dramaturgisista konventioista

Luontodokumenttien tarinat ovat tyypillisesti fragmentaarisia, kohtausten tai muutaman mittaisia episodeja. Kokonaisuus rakennetaan teeman varaan. Teemoina voivat toimia esimerkiksi jokin elinympäristö (biotooppi), tietyt lajit ja niiden suhteet, miten yksilöt viestivät muille laumansa jäsenille, millaisia pesiä eläimet rakentavat, miten ne pariutuvat ja lisääntyvät tai miten muuttoeläimet suunnistavat. Temaattisen jatkuvuuden ehdoilla elokuvan sisällä voidaan vapaasti siirtyä vaikka mantereelta toiselle. Kohtausten sisälle pyritään kuitenkin usein rakentamaan tilallista ja ajallista jatkumoa leikkauksen keinoin.

Wikipedian artikkelissa *Nature documentary* luontodokumenttien teemat jaetaan kolmeen kategoriaan: tiettyjä lajeja, elinympäristöjä tai luonnontieteellisiä periaatteita (kuten evoluutiota) käsitteleviin dokumentteihin. *Metsän tarinan* kuvamateriaali keskittyy elinympäristöön, metsään, ja siellä eläviin eläimiin *voice over* -tekstin pyrkiessä laajentamaan elokuvaa käsittelemään ihmisen ja metsän suhdetta. *Sademetsän tarina* puolestaan käsittelee sademetsää keskittyen metsän kasveihin. Sen teemoihin kuuluvat sekä periaatteet (esimerkiksi evoluutio eli lajien kehittyminen tai biodiversiteetin lisääntyminen eli lajiston monipuolistuminen metsän vanhetessa) että yksittäiset lajit (luontodokumenttien valtavirrasta poiketen eläinten sijaan kasvit, erityisesti puut).

Genren konventioon on vakiintunut mahtipontinen musiikki ja matalaääninen, usein miespuolinen, kaikkietävä kertoja, niin kutsuttu "Jumalan ääni"². *Voice over* -teksti hallitsee kerrontaa. Sillä rakennetaan kuvamateriaalista kokonaisuus ja kuljetetaan narraatiota ja juonta, silloin kun sellaisesta voi puhua. Narraatiolla pidetään yllä katsojan mielenkiintoa, luodaan ja lunastetaan odotuksia, pyritään rakentamaan tavalla tai toisella perusteltu kokonaisuus.

2 Kertojanäänen käyttö vakiintui keskeiseksi ilmaisutavaksi äänielokuvan myötä 1930-luvulta lähtien. Käsite "Jumalan ääni" liittyy Bill Nicholnsin määrittelemiin selittäviin dokumentteihin. Niissä katsojaa puhuttelee kolmannen persoonan taakse kätkeytyvä kertojaääni, jonka tehtävä on selittää ja tulkita kuvissa esitettyjä tapahtumia ja antaa niille merkitys. Objektiivinen, neutraali, kaikkietävä ja ulkopuolinen kertojaääni luo vaikutelman loogisesta, syy-seuraussuhteiden hallitsemasta maailmasta, jossa jokaiseen ongelmaan löytyy ratkaisu ja jokaiseen kysymykseen vastaus. (Helke 2006, 59-60.)

4.3 Luontodokumentin ihanne

Luontodokumentin ihanteeksi on muodostunut visuaalisesti vaikuttava elokuva tai dokumenttisarja, joka kuvaa eläimiä niiden luonnollisessa elinympäristössä. Mieluiten katsojalle pitäisi pystyä tarjoamaan jokin ennennäkemätön speaktaakkeli, jolla on älyllinen ulottuvuus. Kuvaustapahtuman ihanteena puolestaan on pitkäjännitteinen kenttätyö kaukaisessa maassa, koskemattoman luonnon keskellä, missä kuvatodisteet on hankittu kuvauksen kohteita manipuloimatta ja tilanteita lavastamatta.

Ihanteen on asettanut etupäässä David Attenboroughin vuosikymmeniä jatkunut luontodokumenttien laajamittainen tuotanto BBC:llä. Kun puhun perinteisistä, suurelle kansainväliselle yleisölle suunnatuista luontodokumenteista, viittaan oikeastaan lähinnä BBC:n tuotantoon.

4.4 Valtavirran luontodokumenttien lähestymistavoista – havainnoivan ja selittävän välimaastossa

Edellä kuvaamani luontodokumentin ihanne vastaa dokumentaaristen elokuvien lähestymistapoja luokitelleen amerikkalaisen teoreetikon Bill Nicholnsin määritelmää havainnoivasta dokumentaarista – erityisesti katsojakokemuksen osalta. Havainnoivan dokumentaarin suuntaan luontodokumentteja ajaa aihe, jonka kontrollointiin tai ohjaamiseen on käytössä rajallinen määrä keinoja.

Nicholnsin lähestymistapoja (eli moodeja) koskeva luokittelu ei ole yhtäpitävä elokuvan tyylin tai lajityypin (genren) käsitteiden kanssa. Lähestymistapa liittyy nimenomaan elokuvantekijöiden pyrkimykseen, ihanteeseen. *“Moodi ei kuitenkaan ole sama asia kuin tyyli. Luokitus kattaa paitsi vallitsevat elokuvan keinot myös sääntöihin ja konventioihin kätkeytyvät oletukset siitä, miten elokuvan keinoin voi todellisuutta esittää. Havainnoivassa dokumentaarissa ajatuksena on, että todellisuus välittyy aidoimmin, jos tekijä ei kontrolloi kameran edessä tapahtuvaa.”* (Helke 2006, 55.) Toki Nichols käyttää apuna tiettyjä elokuvien tyyliin liittyviä tunnuspiirteitä, joiden perusteella hän tekee päätelmiä siitä, mikä on esimerkiksi tietyn aikakauden elokuvien vallitseva moodi. Moodin ja tyylin käsitteet eivät silti tyhjene toisiinsa.

Kansainväliselle yleisölle suunnattujen, valtavirtaa edustavien luontodokumenttien kohdalla on kuitenkin huomattava, että havainnoivan lähestymistavan ihanne koskee lähinnä katsojakokemusta, elokuvasta syntyvää vaikutelmaa, ei työtappaa konkreettisemmalla, metodin tasolla. Tämä ilmenee mm. siten, että sisältöä ei pyritä välittämään suoraan, ilman tulkitsevaa kertojanääntä.

Ei voida sulkea pois mahdollisuutta, että lopputulos kuvaa elokuvantekijöiden vilpittömää käsitystä todellisuudesta, eikä niinkään pyrkimystä manipuloida katsojaa tai tyydyttää tilaajan (televisiokanavan, tuotantoyhtiön tai rahoittajan) toiveet. Luultavampaa kuitenkin on, että molemmat pyrkimykset ovat yhtä aikaa läsnä: sekä oman luontokäsityksen tai ympäristöfilosofisen asenteen esittäminen että sen pohjalta mahdollisimman vaikuttavaksi dramatisoidun tarinan kertominen.

Tämä ei kuitenkaan välttämättä pudota David Attenboroughin luontodokumentteja Nicholnsin

määrittelemän havainnoivan lähestymistavan ulkopuolelle. *“Kuvien kesto, kuvaajan havainnon rytmi suhteessa tapahtuvaan, se mikä näytetään tai rajataan pois, kameran suhde ihmiseen, kaikki nämä keinot ovat tekijän käytössä myös havainnoivassa dokumentaarissa.”* (Helke 2006, 51).

Oikeastaan sen tekevät tapa käyttää kertojanääntä ja sitoutuminen luonnonilmiöiden selittämiseen - eläinyksilöitä ja tapahtumia luonnossa käsitellään havainnollistavina esimerkkeinä yleisistä lainalaisuuksista, jotka eivät jätä sijaa sattumanvaraisille tai ainutkertaisille tapahtumille.

Valtavirran luontodokumentin *voice over* -tekstin luonne on sama, kuin Nicholsin määrittelemässä selittävässä dokumentaarissa.

Selittävän lähestymistavan omaksuneiden dokumenttielokuvien kultakausi sijoittuu 1930-luvun ja 1950-luvun välille, jolloin dokumentaaristen elokuvien keskeisinä tehtävinä nähtiin valistus, opetus ja propaganda. Synkroniseen kenttä-äänittämiseen ei ollut vielä mahdollisuutta, joten kuva ja ääni syntyivät tuotannon eri vaiheissa. Varsinainen sisältö oli tekstissä, jota kuva palveli. Tilallisen ja ajallisen jatkuvuuden sijaan leikkaus perustui retorisen jatkuvuuden rakentamiseen. (Helke 2006, 60.)

“Se, miten esitetty tieto on syntynyt, kätkeytyy sujuvan retoriikan taakse. Kertojaääni edustaa eräänlaista institutionaalisen varman tiedon lähdettä. Tiedon olemusta ei problematisoida. Selittävässä dokumentaareissa tekijä edistää sosiaalista tai kollektiivista subjektiivisuutta, jota kannattelevat – kuten Nichols toteaa – itsestään selvinä pidetyt keskiluokkaisen elämän kulmakivet. Ilmaisutapaan kätkeytyy olettamus, jonka mukaan tekijä edustaa meitä ja puhuu meille.” (Helke 2006, 60.)

Valtavirran luontodokumentit sijoittuvat siis johonkin selittävän ja havainnoivan tradition välimaastoon. Synkroninen kenttä-äänitys on edelleen haasteellista kuvattaessa luonnonvaraisia eläimiä pitkän välimatkan päästä. *Metsän tarinassakin* on käytetty osittain foley-ääniä, esimerkiksi lumella ryömivästä toukasta tuskin kuuluisi muuten juuri minkäänlaista ääntä.

4.5 Formaali lähestymistapa

Nicholsin havainnoivaa tai selittävää lähestymistapaa yksiselitteisemmin David Attenboroughin tuotanto ja muut samankaltaiset valtavirran luontodokumentit kuuluvat Carl R. Plantingan määrittelemän formaalin lähestymistavan piiriin. Carl R. Plantinga on erotellut kolme tapaa, joilla dokumentaarinen (ei-fiktiivinen) teos puhuttelee katsojaa. Erottelu perustuu kerronnallisen ja tiedollisen arvovallan asteisiin. Plantinga on nimennyt nämä tavat formaaliksi, avoimeksi ja poeettiseksi.

Valtavirtaa edustavasta luontodokumentista tekee formaalin sen tapa vastata poikkeuksetta kaikkiin esitettyihin kysymyksiin, symmetrinen, suljettu rakenne, sekä hillitty ja yhtenäinen estetiikka. *“Formaalilla äänellä on yhteys Nicholsin esittämään selittävään dokumentaariin. Formaali ääni ilmaisee optimistista asennetta tietämiseen yleensä: maailman ilmiöt nähdään sellaisina, että ne voidaan selittää ja ymmärtää. Tekstin suhde katsojaan on kaikkitietävä, opettava, kommunikatiivinen ja luotettavuuden vaikutelmaan pyrkivä. Katsojaa ei tietoisesti pyritä johtamaan harhaan.”* (Helke 2006, 71).

4.6 Katsojasopimuksesta

Luontodokumentteihin kohdistuu odotus tieteellisen, biologisen tiedon, joskin kevyesti popularisoidun, välittämisestä katsojalle. Katsoja ei kuitenkaan yleensä miellä huijaukseksi sitä, että luodaan vaikutelma tapahtumista, joita luonnossa muutoinkin esiintyy, vaikka tapahtumaa ei olisikaan todellisuudessa onnistuttu tallentamaan luonnossa, vaan kohtaaminen olisi rekonstruoitu leikkausvaiheessa.

Juha Suonpää on tutkinut perusteellisesti luontokuvan sosiaalista rakentumista ja sitä, millä ehdoilla jotakin kuvaa pidetään luontokuvana ja milloin katsojasopimus rikkoutuu, kuva muuttuu aidosta huijaukseksi tai siitä tulee taidetta. Katsoja kohdistaa luontodokumenttiin samantyyppisiä odotuksia "aitoudesta" kuin luontokuvaan, vaikka elokuvassa katsojan manipuloinnin keinovalikoima on huomattavasti monipuolisempi kuin valokuvassa.

“Dokumentilta odotetaan tietoa, ei niinkään tunnelmointia, ja tämä pätee myös luontodokumentteihin. Tietenkin on selvä, että kansainvälisenkin tason luontodokumenteissa luodaan eräänlaista fiktiota luontokappaleiden välille, mutta niissä tavoitteena on kuitenkin kertoa luonnon oikeista ilmiöistä”, summaa Leena Virtanen katsojan odotuksia ja asenteita luontodokumentteja kohtaan *Metsän tarinan* jälkeen tehdyn *Järven tarina* -elokuvan arvostelussa. (Helsingin Sanomat 15.1.2016)

Mikä sitten pitää yllä luontodokumenttien katsojan mielenkiintoa? Esitin kysymyksen Jouko Aaltoselle keskustellessani hänen kanssaan 25.2.2016. Aaltosen vastaus tuntuu ilmeiseltä, mutta tarinoita kaiken kulttuurin perustaksi nostavassa ja tunteita väsymykseen asti korostavassa keskustelussa sekä raikkaalta että selväjärkiseltä: halu tietää ja ymmärtää.

Puhtaan tiedonintressin lisäksi katsojan odotuksiin vaikuttaa attraktion elementti. Halutaan nähdä jotain ennen näkemätöntä, tai ainakin harvinaista. Tämä selittää osaltaan, miksi luontodokumenttien kohteiksi usein valikoituvat eksoottiset, kohdeyleisölle kaukaiset paikat tai harvinaiset eläimet. Kamera pystyy myös näyttämään mikroskooppisen pieniä eliöitä, liikkeitä, jotka ovat joko liian nopeita tai liian hitaita ihmissilmin havaittaviksi, ja sen voi viedä paikkoihin, joihin ihminen ei pääse.

5 Metsän tarina

5.1 Taustaa

Metsän tarina saavutti kevään 2013 aikana huikkeen yleisömenestyksen ja Nordisk Film mainosti sitä Suomen kaikkien aikojen katsotuimpana dokumenttelokuvana. Katsojien kokonaismäärä oli esityskauden loppuessa 89 828 henkeä. Sen jälkeen katsojaennätyksen ovat ylittäneet *Metsän tarinan* “jatko-osa” *Järven tarina* ja jääkiekkoilija Teemu Selänneestä kertova *Selänne*-dokumentti (Nordisk Filmin tiedote 9.2.2016). Vaikka useampikin kansainvälisesti tuotettu luontodokumentti on viime vuosina päätynyt teatterileivitykseen, *Metsän tarina* oli ensimmäinen täysin kotimainen valkokankaalla nähty lajin edustaja melkein viiteenkymmeneen vuoteen (Ilta-Sanomat 28.12.2012).

Yleisömenestykseen on varmasti vaikuttanut se, että *Metsän tarinan* puhutteli laajaa kohdeyleisöä. Sitä on voinut turvallisesti mielin mennä katsomaan niin lasten kuin isovanhempien kanssa. Toisin kuin valtaosa kotimaisesta kulttuuritarjonnasta, *Metsän tarina* ei ole pääkaupunkiseutukeskeinen. Elokvateattereihin saatiin houkuteltua todennäköisesti myös sellaista yleisöä, joka ei siellä usein käy, ja katsojat ovat tulleet isommissa ryhmissä, koko perheen voimin.

Elokuvan on pääosin kuvannut kaksi kokenutta luontokuvaajaa, Hannu Siitonen ja Mikko Pöllänen. Täydentävää materiaalia on kuvannut Teemu Liakka. Nordisk Film kertoo nettisivuillaan, että kuvaajat ryhtyivät työhön MRP Matila Röhr Productionsin toimeksiannosta, ja keräsivät materiaalia yli neljän vuoden ajan. Ville Suhonen ja Kim Saarniluoto ohjasivat elokuvan Siitosen ja Pölläsen kuvaaman materiaalin pohjalta. Kim Saarniluodolta kului elokuvan leikkaamiseen yli puolitoista vuotta.

5.2 Elokuvan rakenne

Metsän tarinassa on vuodenaikojen vaihtumista seuraava kronologinen aikarakenne. Elokuva alkaa talvesta ja päättyy syksyyn. Todellisuutta *Metsän tarina* vastaa siinä, että kevät-jakson katkaisee takatalvi – jo kukkaan puhjenneet kevätkukat paleltuvat ja peittyvät rakeisiin.

Elokvassa vuorottelee kaksi *voice over* -kertojaa, pikkupoika ja mieskertoja, jonka katsoja mieltää pojan isäksi. Enimmäkseen äänessä on isä. Ideana lienee ollut, että *voice over* -tekstiin muodostuisi eri tasoja, rakenne, jossa on tarinoita tarinoiden sisällä. Yksi taso on isän ja pojan metsäretki, toinen isän kertomukset muinaissuomalaisen uskomuksista ja heidän eläintarinoistaan. Kolmannen tason muodostaa luontodokumenteille tyypillinen *voice over* -materiaali, jossa kerrotaan kuvissa näkyvien eläinlajien elintavoista.

“Metsän hämärä kulkija, viirunaamainen veijari, haistelee pitkään ennen kuin se lähtee liikkeelle. Mäyrä on arka, ja sillä on heikko näkö. Mäyrän pesä metsän keskellä on valtava luolasto, joka on periytynyt mäyräsuokupolvelta toiselle. Siellä saattaa asustaa samanaikaisesti kymmenen mäyräperheen jäsentä.” (Mieskertojan/isän *voice over*)

Jos *Metsän tarinasta* etsii pääväittämää, jonkinlaista premissiä, sellaisena voi ehkä pitää isän suuhun elokuvan puolenvälin paikkeille sijoitettua lausetta: *“Se (metsä) oli ollut siinä iät ja ajat. Se vain oli ja eli, eikä sillä ollut mitään päämäärää. Sitten kuitenkin tapahtui, mitä ennen pitkää vanhalle metsälle aina.”* Ajatuksen, ettei metsällä ole mitään päämäärää, nostamisen elokuvan premissiksi voi myös kyseenalaistaa. Yleensä premissi tehdään selväksi jo elokuvan alussa, esittelyjaksossa.

Toinen mahdollinen pääväittäjä voisi olla, että ihmisten tulisi suojella metsiä oman etunsa vuoksi. Isän *voice overiin* on elokuvan alkupuolelle sijoitettu seuraavat lauseet: *“Puuta tuli kunnioittaa, koska sen varjossa asui ihmisen taloa suojeleva haltia. Puun menestyminen tiesi onnea ja kukoistusta, mutta puun kaatuessa haltia joutui kodittomaksi ja ihmisen talo heitteille. Mitä tapahtui puulle, tapahtui ihmiselle.”*

Joka tapauksessa elokuvan “käännekohta” tuntuu sijoittuvan kohtaan, jossa isä alkaa muinaisten uskomusten sijaan puhua siitä, mitä vanhoille metsille tapahtuu. Niin ehdin luulla: ajattelin, että nyt vihdoinkin kerrotaan, mikä vanhojen metsien kohtalo todellisuudessa on – ne kaadetaan. Mutta metsätyökoneen sijaan paikalle ilmestyykin raju ukkosmyrsky, joka kaataa puita.

Poika: *“Miten metsän eläimille kävi? Kuolivatko ne kaikki? Jäikö vain se yksi puu?”*

Isä: *“Ei tämä myrsky kaikkia puita kaatanut. Vanhaa metsää kyllä tuhoutui, ja osa eläimistä pakeni.”*

Vaikka kertojat vuorottelevat, dialogia ei isän ja pojan välille muodostu. Tämä on ainoa kohta, jossa isä ja poika kommunikoivat keskenään: poika esittää kysymyksen, johon isä vastaa.

5.3 Elokuvan sisältö

Elokuvan *voice over* -tekstissä kerrotaan haltijoista ja metsänhengistä, mutta kuvissa niitä ei nähdä. Kuvakerronta seuraa pääosin eläimiä. Elokuvan kohtaukset on koostettu enimmäkseen yhden tai useamman eläinlajin ympärille ja *voice over* -teksti kertoo, mitä kyseinen eläinlaji kunakin vuodenaikana puuhaa. Kohtausten välissä nähdään vuodenaikaan sopivia maisemakuvia metsästä. Elokuvaan ei ole valittu vain erityisen arvokkaina pidettyjä, harvinaisia eläimiä, kuten karhuja tai liito-oravia, vaan myös oravat ja tiaiset ovat päässeet mukaan.

Vaikka kuvia hallitsevat eläimet, *voice over* -teksti keskittyy suomensukuisten kansojen tarinoihin ja uskomuksiin. Eläimistä annetut tiedot ovat katkelmallisia ja melko yleisluontoisia.

Isä: *“Jotkut metsän asukkaat menevät talveksi nukkumaan, ja toiset ovat horroksessa. Muut yrittävät selviytyä kovista pakkasista. Niillä on talvipäivinä vain muutama valoisa tunti hankkia ruokaa.”*

Poika: *“Suurille metsäkanalinnuille löytyy talvella ruokaa enää puiden oksilta. Teerelle kelpaavat koivun silmut. Metso joutuu napsimaan havunneulasia. Neulaset ovat pihkaisia ja pahanmakuisia, mutta muuta ei ole sille tarjolla.”*

Pojan suuhun sijoitetut lauseet ovat esimerkki melko huomaamattomasta eläinten inhimillistämisestä. Lienee mahdotonta tietää varmasti, miltä havunneulaset metsosta maistuvat. Tuntuu kuitenkin luontevalta väittää niitä pahanmakuisiksi, koska ihmisen suussa havunneulaset ovat varsinkin talvisin kitkeriä.

Metsän tarinan *voice over* -tekstissä viitataan toistuvasti muinaissuomalaisen mytologioihin ja uskomuksiin. Näin elokuva rakentaa osaltaan kansallista identiteettiä, vaikkei teekään sitä voimakkaasti alleviivaten, nationalististen tunnusten alla. Vähintään ajatusleikkinä sopii pohtia, mikä osuus *Metsän tarinan* esittämistä tulkinnoista liittyy pikemminkin kansalliseen identiteettiin kuin metsän eläimiin.

Jos kuvissa nähtäisiin papukaija syömässä persikkaa, tuntuisiko luontevalta väittää, että papukaija joutuu turvautumaan hedelmiin, kun parempaakaan ei ole tarjolla? *Metsän tarinan* voi myös tulkita luonnollistavan kiireistä työelämää ja ruuhkavuosia: talvella eläimillä on vain muutama valoisa tunti aikaa hankkia ruokaa (vaikka niillä yhtä hyvin saattaisi olla ruhtinaallinen ruokavarasto tai loistava hämäränäkö), kesällä taas kiirettä tuottaa poikasten ruokkiminen.

Metsän tarinassa on tehty tulkinta eläinten elämästä kiireisenä ja työteliäänä kamppailuna ankarissa olosuhteissa, joissa ei ole varaa kursailla. Tämä on sopusoinnussa kansalliseksi ihanteeksi nostetun

ahkeran, sisukkaan ja vaatimattoman suomalaisen luonteen kanssa. Kuvamateriaalin perusteella olisi voinut väittää toisinkin. Eläimet olisi voitu esittää vaikkapa leikkisinä nautiskelijoina, ja luonnon antimet runsaina: tuskinpa metsolta neulaset kesken loppuvat.

Jos *Metsän tarinaa* yrittää tulkita kuvauksena suomalaisten luontosuhteesta ja sen muuttumisesta, voi elokuvan dramaturgiseksi kaareksi hahmottaa, että suomensukuiset kansat pitivät metsää alunperin vieraana ja uhkaavana, mutta vähitellen suhde metsään muuttui päinvastaiseksi. Elokuvan alkupuolella isän *voice over* -teksti kertoo: *“Ihmisille metsä tarkoitti alunperin kaukaista reunaa tai rajaa. Se oli outo valtakunta, jossa oli omat lait ja säännöt. Metsässä asusti haltijoita ja maahisia. Ne pitivät huolta metsän asukkaista. Haltijoiden metsä ei kuulunut ihmisille, mutta ihmisen oli saatava sieltä elantonsa. Siksi metsän rajan ylitykseen tarvittiin lupa.”*

Elokuvan loppupuolella *voice over* -tekstissä maalailtaan näin: *“Aikojen kuluessa ihminen oppi hakemaan turvaa metsästä. Se oli suoja kavalaa maailmaa vastaan. Kuin kohtu, äidin syli.”*

Tällainen tulkinta vaatii kuitenkin mutkien vetämistä suoraksi ja elokuvan katsomista dramaturgiseen teoriaan vahvasti uskovan henkilön linssien läpi: koska kyseessä on elokuva, siitä on pakko löytyä pääväittäjä, premissi ja draaman kaari, muutos. Yhtä hyvin kuin kuvauksena luontosuhteesta tapahtuneesta muutoksesta *voice over* -tekstiä voi pitää satunnaisena kokoelmana perustelemattomia ja osin ristiriitaisia väitteitä.

Elokuvassa metsää tuhoaa ukkosmyrsky. *“Myrskyn tai metsäpalon jälkeen sattumalla on suuri merkitys. Miten kasvien siemenet leviävät, ja mitkä niistä alkavat itää. — Kuolleet puut maatuvat ja monet hyönteiset ja sienilajit ryhtyvät käyttämään lahoavia puita ravintonaan. Puiden kuolema on luonnollinen osa metsän kiertokulkua. Metsällä alkaa nyt uusi elämänkaari entistä rikkaampana.”* Mainitsematta jää, että kun kaadetut puut yleensä viedään metsästä pois, eikä jätetä paikalleen lahoamaan, metsäluonto yksiselitteisesti köyhtyy.

5.4 Kuinka *Metsän tarina* draamallistaa luontoa

Luontoa draamallistetaan luontodokumenteissa usein nimenomaan leikkausdramaturgian keinoin. *Metsän tarinan* alkupuolella on kohtaus, jossa peto vaanii saalista. Kohtaus on rakennettu yhdistämällä kuvia puun oksalla vilistävästä oravasta ja lentoon pyrähtävistä töyhtötiäisistä kuviin päätään nopeasti kääntävästä ja silmiään siristelevästä helmipöllöstä. Kuvat pöllöstä, oravasta ja tiäisistä vuorottelevat. Aikaisempi hilpeä sävelmä vaihtuu dramaattiseksi. Kun pöllö singahtaa oksalta lentoon ja tiäiset lennähtävät samaan suuntaan, oikealta vasemmalle, syntyy vaikutelma takaa-ajosta, vaikka eläimiä ei kertaakaan nähdä samassa kuvassa.



Orava ei vielä aavista vaaraa.



Pöllö tarkentaa katsettaan.



Tiäiset pyrähtelevät oksilla.



Pöllö kääntää päätänsä.



Orava valmistautuu loikkaan... ...ja pakenee.



Pöllö kääntelee vieläkin päätänsä. Tiainen pyrähtää oksalta lentoon. Pöllö syöksyy tiaisten perään.

Tietysti on aina mahdollista, että täsmälleen näin tapahtui, mutta olosuhteet pakottivat kuvaamaan oravat, tiaiset ja pöllön erikseen, ja rekonstruoimaan tilanteen leikkausvaiheessa. Kuvissa, joissa töyhtötiaiset pyrähtelevät oksilta lentoon, lumitilanne kuitenkin vaihtelee sen verran, että todennäköisemmin kohtausta esittää mahdollisia tapahtumia metsässä.

Jukka Relander kiteyttää samanlaisen esimerkin luontodokumentin kohtausedramaturgiasta ytimekkäästi ja hykerryttävästi: *"Aina kun kamera esittelee jotain pörröistä ja suloista, siirtyy kerronta seuraavaksi tätä pientä otusta vaanivaan saalistajaan. "Tällä kertaa sapelihammastyränki jäi ilman ateriaa", miesääni kertoo, vaikka saaliseläimen roolissa esiintynyt Vinku-Intian kurmutti oli kuvattu puolta vuotta aiemmin aivan toisaalla."* (Relander 2004, 127.)



Leikkausdramaturgian lisäksi luontoa draamallistetaan myös tilanteita lavastamalla. Heti äsken kuvailemani kohtauksen jälkeen *Metsän tarinassa* seuraa kohtaus, joka hyvin suurella todennäköisyydellä on lavastettu. Kohtauksessa nähdään kuvia hangella makaavasta kuolleesta metsämyyrästä ja lumikosta, joka käy nappaamassa sen. Luultavasti kuvaajat ovat asettaneet kuolleen myyrän syötiksi. Tällainen tilanteen manipulointi ei kuitenkaan tunnu katsojan aliarvioinnilta tai huijaukselta. Kyseisessä kohtauksessa käytetään myös *jump cut* -leikkausta taitavasti korostamaan lumikon vikkelyyttä: tiheään tahtiin leikatuissa kuvissa lumikko on milloin kuva-alan oikealla, milloin vasemmalla puolella ja juoksee eri suuntiin suhteessa kuva-alaan, mikä luo vaikutelman vikkelmästä säntäilystä sinne tänne.

5.5 Katsojasopimus

Metsän tarinan luoma katsojasopimus on ongelmallinen useasta syystä: elokuvan traileriin on valittu pikkupojan *voice over* -teksti, jossa viitataan metsäretkeen isän kanssa. Metsäretken idea jää retoriseksi, vaikka trailerista saa käsityksen, että elokuva rakentuisi sen ympärille. Itse elokuvassa isän ja pojan yhteisestä retkestä on kuitenkin jäljellä vain elokuvan viimeinen *voice over* -repliikki: ”*Eräänä kesäisenä päivänä lähdin isän kanssa metsäretkelle. Kuljin halki metsän. Kiipesin ylös ja nousin. Puiden latvuksiin. Kuvittelin olevani lintu, liito-orava, tai vaikka metsänhaltia. Sitten odotin, tulevatko metsän asukkaat tervehtimään. Se oli ensimmäinen metsäretkeni.*”

Aikuisen katsojan luontodokumentteihin kohdistama odotus uudesta tiedosta jää myös lunastamatta. *Voice over* -teksti on kirjoitettu liian epämääräiseksi: muinaissuomalaisten mytologioihin ja vanhoihin uskomuksiin viitataan täsmentämättä, ketkä tarkalleen ottaen näin ajattelivat, uskoivat tai kertoivat, missä, milloin ja miksi, tai mistä tämä tieto on peräisin.

Ennen näkemättömän tai harvinaisen näkemiseen kohdistuvaan odotukseen elokuvassa kuitenkin kyetään jossain määrin vastaamaan: kuvaajat ovat onnistuneet saamaan materiaalia esimerkiksi kalliolla leikkivistä ilveksenpoikasista ja hienoja otoksia pöllöistä ja kanahaukoista.

6 *Sademetsän tarina*

6.1 Taustaa

Sademetsän tarina (Il était une forêt) on ohjaaja Luc Jacquetin kolmas luontoelokuva. Vuonna 2005 Jacquetin ohjaama *Pingviinien matka* palkittiin Oscarilla vuoden parhaana dokumenttina. Jacquet on koetellut luontodokumentin genren rajoja jokaisessa elokuvassaan – *Pingviinien matkassa* pingviinit puhuvat, *Tyttöä ja kettua* puolestaan on markkinoitu puoliksi satuna, puoliksi luontodokumenttina.

Jacquetin elokuvat ovat olleet huikeita yleisömenestyksiä ja tuottaneet merkittävää taloudellista voittoa. Ne voi mielestäni hyvällä syyllä lukea Walt Disneyn *True-Life Adventures* -luontoelokuvasarjan perinteen jatkajiksi.³ Ne ovat menestyneet, ja niitä on arvosteltu, osapuilleen

³ *True-Life Adventures* -luontodokumenteilla oli Disney-yhtiöiden kannalta käänteentekevä merkitys. Vuosina 1948-1953 Disney tuotti seitsemän lyhyttä luontodokumenttia. Sarjan ensimmäinen kokopitkä elokuva *Erämaa elää* (The

samoista syistä. Mediatutkija Cynthia Chris kuvailee *True-Life Adventures* -elokuvia innovatiivisiksi, kunnianhimoisiksi ja vaikutusvaltaisiksi, mutta myös sentimentaalisiksi, antropomorfistisiksi, ja sellaisten sodanjälkeisten vuosikymmenten ideologioiden kuten edistysuskon ja yksilönvapauden, kotimaan hyvinvoinnin ja niin sanottujen perhearvojen kyllästämisiksi (Chris 2006, 28).

Sademetsän tarinan alkuperäinen idea on kreditoitu Francis Hallélle, urauurtavalle kasvitutkijalle ja ekologille. Yhteistyö on varmasti ollut molempien kannalta mielekästä. Jacquesin aikaisempien elokuvien menestys on taannut hankkeelle rahoituksen, vaikka aiheeksi on valittu varmojen hittien, söpöjen eläinten, sijaan niinkin tylsä aihe kuin puut. Hallén akateeminen uskottavuus ja hänen vahva roolinsa elokuvassa lienee puolestaan tuonut antropomorfismista ja sentimentaalisesta viihteellisyydestä arvostellulle Jacquesille tiedonjanoisen yleisönsän⁴ houkutteluun tarvittavaa kredibiliteettiä.

6.2 Elokuvan rakenne

Elokuva rakentuu sademetsän sukkessiovaiheiden kronologisen käsittelyn varaan. Kuvakerronta noudattelee pääosin klassista sääntöä: jos kohde liikkuu, kamera pysyy paikallaan, jos kohde pysyy paikallaan, kamera liikkuu. Johdantona toimivassa alkutekstijaksossa esitellään elokuvan kertoja, sinipukuinen vanha mies, Francis Hallé. Kun tarinan keskeiset elementit ja kerronnan keinot on esitelty ja näin luotu katsojasopimus heti alkutekstijaksossa aikana, kertoja käynnistää tarinan avohakkuuaukiolta.

Hakkuuaukion voi tulkita elokuvan *inciting incident* -kohtaukseksi, joka sysää tapahtumat liikkeelle. Metsä on tuhottu, mutta se voi palautua ennalleen, jos ihminen jättää sen rauhaan 700 vuodeksi. Metsää voi perustellusti pitää *Sademetsän tarinan* päähenkilönä, koska sille annetaan *voice over* -tekstissä tavoite, ja se muuttuu elokuvan aikana. Päähenkilöllä on myös ulkoinen vastustaja: ihminen.

Mutaisen, lohduttoman raiskion jälkeen animoidut versot lähtevät seuraavassa kohtauksessa kasvamaan silmissä. Versojen kasvun lisäksi nähdään animoituja viherhiukkasia ja vesimolekyylejä. Jakso lähentää *Sademetsän tarinaa* opetuselokuvan lajityyppiin. Vastaavia, tyyllillisesti yhteneväisiä animaatioita käytetään johdonmukaisesti myöhemminkin.

Living Desert) sai ensi-iltansa vuonna 1953. Disneyn elokuvia vuodesta 1936 levittänyt RKO Radio Pictures epäili, ettei kokopitkälle luontodokumentille löytyisi katsojia. Disney-yhtiöiden johtajistolta ja yhteistyökumppaneiltakaan ei löytynyt uskoa siihen, että *Erämää elää* tekisi rahaa (Chris 2006, 29). Walt Disney piti kuitenkin päänsä ja perusti veljensä Roy E. Disneyn kanssa oman jakeluyhtiön, Buena Vista Internationalin. *Erämää elää* tuotti 300 000 dollarin tuotantokustannuksilla noin 4-5 miljoonan lipputulot ja voitti parhaan pitkän dokumentin Oscarin. Pitkällä tähtäimellä vielä tätäkin merkittävämpää oli, että Buena Vista pystyi hoitamaan elokuvien jakelun puolella ulkopuolisen yhtiön käyttämisestä aiheutuvista kustannuksista. Disney-elokuvien jakelu siirtyi siis Buena Vistalle ja yhteistyö RKO:n kanssa päättyi kokonaan jo seuraavana vuonna (Chris 2006, 35). *True-Life Adventures* -elokuvat nojasivat paljolti samanlaiseen antropomorfismiin kuin Disneyn piirroselokuvatuotantokin: eläimille annettiin inhimillisiä, tarkemmin sanoen yhdysvaltalaisen keskiluokan, piirteitä ja tapoja (von Bagh 1998, 175). Ottaen huomioon, että aina 1930-luvulle asti sekä eläimet että muut kuin valkoiset länsimaalaiset ihmiset tyyppillisesti esitettiin luontoelokuvissa vain hyväksikäytettävänä resurssina, siirtymisen antropomorfismiin voi kuitenkin nähdä edistyksenä (Chris 2006, 28).

4 Cynthia Chris on todennut, että luontodokumentit toimivat kaupallisten televisiokanavien kannalta hyvänä keinona tavoittaa tiettyä keskiluokkaista yleisöä, joka mielellään ajattelee sivistävänsä samalla kun viihdyttää itseään television äärellä. Tämä korkeakulttuurin parissa viihtyvä yleisönosa kiinnostaa myös mainostajia. (Chris 2006, 202).

Elokuvassa käsitellään monia biologian perusilmiöitä havainnollisesti, ja sen yhdeksi käyttötarkoitukseksi on varmasti jo alunperin suunniteltu peruskouluopetusta. Elokuvakasvatussyhdistys Koulukino ry, joka tarjoaa opetusmateriaalipaketteja elokuvakasvatuksen tueksi, onkin poiminut *Sademetsän tarinan* valikoimaansa. Koulukinon sivuilta löytyy ylä- ja alakouluille suunnattuja tehtäviä, joiden avulla elokuvan antia voi käsitellä luokan kanssa.

Metsän sukkessiovaiheet käydään läpi kronologisessa järjestyksessä: ensin avohakkuuaukiolle ilmestyvät nopeakasvuiset tienraivaajakasvit ja niiden riesaksi lehtiä syövät toukat. Nopeakasvuisten, mutta hyönteisten hyökkäyksiä vastaan puolustuskyvyttömien tienraivaajalajien jälkeen alkavat menestyä monimutkaisemmat kasvit, esimerkiksi *Cecropia*, joka "liittoutuu" muurahaisten kanssa – kasvien onttoihin varsiin pesiytyvät muurahaiset pystyvät puolustamaan asuinpaikkaansa ja pudottamaan toukat lehdiltä.

Sadan vuoden kuluttua paikalla kasvaa jo metsä, mutta se on lajistoltaan yksipuolinen. *“Vaikka takana on jo sata vuotta, uusi metsä on yhä kuin tyhjä kuori. Viiden vuosisadan kuluessa metsään tulee yhä lisää eläimiä ja runsain määrin kasveja, jotka nivoutuvat toisiinsa aluskasvillisuuden kaikilla tasoilla, pienimmästä eliöstä suurimpaan asti”*, voice over -tekstissä kerrotaan.

Kronologisen metsän sukkessiovaiheiden esittelyn rinnalla poiketaan sopivissa kohdissa kertomaan muista aiheista, kuten eläinten ja kasvien vuorovaikutuksesta, tai miten lajisto sopeutuu valon tai sateen määrään. Keskiössä pysyvät kuitenkin koko elokuvan alusta loppuun kasvit, erityisesti puut. Eläimiä käsitellään vain suhteessa kasveihin.

Varsinaista *midpointtia* elokuvan keskivaiheilta on vaikea hahmottaa. Elokuvan puolenvälin paikkeilla esitellään sukukypsän iän teemat – puiden lisääntyminen ja se, kuinka ne käyttävät eläimiä siitepölynä levittämiseen. Metsä on tähän mennessä saavuttanut sukkessiovaiheen, jossa se pystyy tarjoamaan ravintoa tarpeeksi suurelle määrälle kasveja syöviä eläimiä, jotta myös isommat pedot voivat löytää sieltä reviirinsä. Elintilasta aletaan kamppailla kaikilla tasoilla ja metsä siirtyy ikään kuin vuorotyöhön: yöllä ja päivällä samoissa puissa liikkuvat ja ruokailevat eri eläimet.

Kun metsä on tarpeeksi vanha, lehväkatto on kasvanut umpeen, eikä aluskasvillisuudelle enää riitä valoa. Kaatuvat puut jättävät kuitenkin aukkoja ja tekevät näin tilaa uusille tienraivaajille. Elämän kiertokulku pääsee alkamaan alusta. Puun kaatuminen vanhuuttaan on dramaattinen tapahtuma: latvuston ja metsänpohjan lajit, jotka ovat eläneet samassa paikassa, mutta täysin erillään toisistaan, kohtaavat.

Elokuva loppuu laajoihin ilmakeuviin ja jättää Francis Hallén yksin seisomaan majesteettisen moabi-puun latvaan. *Voice overin* viimeiset lauseet ovat hämmästyttävän yhdenmukaiset *Metsän tarinan* vastaavien kanssa. *Sademetsän tarinan voice over* päättyy näin:

“Täällä aistii itse elämän, luomisvoimineen ja oikkuineen. Se on jotain minua suurempaa, ja kunnioitusta herättävää. Tämä maailma ei saa kadota koskaan.

Tarinani on loppuillaan. Kuulen kaukaisuudesta kantautuvat äänet, jotka kertovat alkuihmisen tarinaa. Esi-isämme elivät sovussa puiden kanssa. Heille puut olivat arvokkaita ja anteliaita jumalia. Nyt meillä on valta, joka voi koitua omaksi tuhoksemme. Katsokaa puita. Ne seisovat uljaina paikallaan ja kertovat siitä, missä ovat juuremme ja mistä kumpuaa viisautemme.”

Metsän tarinan loppupuolella isän voice over kertoo:

“Vanha metsä säilyi samanlaisena vuosisatoja ja sinne palatessaan saattoi olla varma, ettei mikään ollut muuttunut. Elämän kaikki vaiheet oli nähtävissä yhdellä silmäyksellä. Mitä pidempään metsässä oleili, sitä helpommin tunsii liittyvänsä elämän suureen kiertokulkuun.”

Ja edelleen:

“Ihmiset kunnioittivat eläimiä ja kasveja, koska ne olivat eläneet maan päällä kauan ennen meitä. Ne ymmärsivät ihmisten puhetta ja olivat opettaneet meille aikojen kuluessa kaikki tarpeelliset taidot. Eläimiltä me olimme oppineet puhekyvyn, kävelyn, uimisen, metsästyksen, kalastuksen, ravinnon hankinnan. Loitsut, pyynnöt ja suostuttelut suunnattiin suoraan sille, jonka kanssa haluttiin tasaveroisesti keskustella. Metsälle, vedelle, tuulelle ja auringolle, puille ja kasveille, karhuille ja muille eläimille. Ihmiset ymmärsivät elää sopuinnassa metsän kanssa.”

Molempien elokuvien loppuun on siis sijoitettu sisällöltään, vaikkakaan ei muodoltaan identtinen “uskontunnustus”. *Sademetsän tarinakin* tuntuu loppujen lopuksi väittävän, että kaikki inhimillinen tieto on opittu luonnosta, puhuu alkuihmisistä, esi-isistämme, jotka pitivät puita jumalina ja väittää, että alkuperin ihmiset olisivat eläneet luonnon kanssa harmonisessa suhteessa. Ihmiset kuitenkin erotetaan luonnosta, eikä meitä tulkita yhdeksi eläinlajiksi muiden joukossa.

6.3 Elokuvan sisältö

Sademetsän tarinan perusväittäjä on, että metsä on monimutkaisten vuorovaikutussuhteiden verkko, jonka kehittyminen vie satoja vuosia. Silti se voidaan tuhota päivässä. Puut esitetään kuitenkin vahvoina ja ylväinä, taistelun lopullisina voittajina. *“Puut elävät omaa aikaansa. Niille eläimen elämä on vain pieni hetki. Eläimet hallitsevat tilaa, mutta puut hallitsevat aikaa.”*

Sademetsän tarina onnistuu argumentoimaan vakuuttavasti, miksi luonnontilainen vanha metsä on eri asia kuin talousmetsä ja kertomaan, millä tavalla se on arvokkaampi. Luonnonsuojelullinen viesti on selvä. Elokuvan ansioksi voi lukea, että se tarjoaa uutta tietoa paljastamalla kasvien elämästä entuudestaan tuntemattomia puolia.

Tavallisesti kasveista kerrotaan, miten ne sopeutuvat ympäristöönsä, mutta *Sademetsän tarina* näyttää, että passiivisen sopeutumisen lisäksi kasvit kykenevät toimimaan myös aktiivisesti. Tästä annetaan lukuisia vakuuttavia esimerkkejä, kuten se, että puut viestivät toisilleen tuoksumolekyyleillä. Kun norsut syövät puiden lehtiä ja katkovat oksia, puut tekevät kemiallisen “hälytyksen”, johon ympäristön puut heti reagoivat. Lähipuiden lehdet muuttuvat kitkeriksi, jopa myrkyllisiksi, ja pian norsujen on mentävä muualle syömään. Puut kykenevät jopa aiheuttamaan sateita: kuumana päivänä niistä kohoaa ilmoille suuria määriä tuoksumolekyylejä. *“Tuoksumolekyylit tarttuvat ilmassa leijuvaan vesihöyryyn. Pian alkaa muodostua pilviä. Puut säilyttävät sadetta yläpuolellaan voidakseen virkistäytyä tarpeen tullen”*, voice over -teksti selittää.

Elokuvan alussa Francis Hallé kertoo, että metsä koettelee hänen käsityskykyään ja hämmästelee, millainen elävä ihme metsä on. *Voice over* -tekstissä viitataan toistuvasti ihmeisiin, hämmästelyyn, arvoituksiin. Kasvit ovat kauniita, kiehtovia, jopa taianomaisia. Ne voivat olla lumoavia tai nerokkaita. Termitit rakentavat *“ylhäisiä linnakkeitaan”*. Tällaisten runollisten ylisanojen käyttö voisi muussa yhteydessä olla naurettavaa, mutta *Sademetsän tarina* todella onnistuu lunastamaan lupauksen ihmeen näyttämisestä moneen kertaan. Sen esittelemät ilmiöt ovat sellaisia, joita emme

ole tottuneet näkemään tai osanneet ehkä kuvitellakaan – kasvien aktiivista toimintaa, vuosisatoja tai -tuhansia kestäviä monimutkaisia prosesseja.

6.4 Katsojasopimus ja kertoja

Jo alkutekstijakson aikana luodaan katsojasopimus, eli esitellään keinot, joilla tarina aiotaan kertoa. Animaatio liitetään luontevaksi ja perustelluksi osaksi dokumentin keinovalikoimaa sillä, että Francis Hallé piirtää kasveja. Animaation käyttäminen on aiheen kannalta välttämätöntä, koska satoja vuosia kestävää puiden kasvua ei muuten olisi mahdollista kuvata. Katsojan on helppo hyväksyä tämä välttämättömyys osaksi elokuvan visuaalista tyyliä juuri Hallén piirrosten ansiosta.



Onnistuneen katsojasopimuksen ansiosta en tuntenut itseäni petetyksi saadessani tietää, että *Sademetsän tarina* on koostettu täysin eri mantereilla, Afrikan Gabonissa ja Amazonin sademetsissä

Etelä-Amerikassa, kuvatusta materiaalista. Elokuvan ensimmäinen pitkä otto tekee selväksi, että tämä luontodokumentti irrottautuu realismista ja voi rikkoa tila-aikajatkumon. Kuva alkaa sademetsän aluskasvillisuudesta, missä näemme sinipukuisen miehen piirtämässä. Sitten kamera loittonee hänestä ja lähtee seikkailemaan aluskasvillisuuden sekaan, nousten lopulta runkoja pitkin. Yhtenäisenä jatkuvassa otossa kamera lähtee seuraamaan muita korkeamman puun runkoa ylöspäin. Puusta roikkuu köysiä. Kun kamera tavoittaa puun latvuksen, sama mies istuu siellä muina miehinä piirtämässä.

Ensimmäisellä katsomiskerralla jäi mysteeriksi, miten Francis Hallé saattoi olla kahdessa paikassa yhtä aikaa: sekä aluskasvillisuuden seassa oton alussa, että puun latvassa sen lopussa. Illuusio on rakennettu niin yksinkertaisesti, että sen paljastuessa tuntee itsensä hieman hölmöksi – kyseisen oton alussa näkyikin vain käsi, hieman sinistä hihaa ja piirustuslehtiö. Vaikutelma samasta henkilöstä kahdessa paikassa yhtenäisenä jatkuvan oton aikana on niin vahva vain siksi, että Hallé on näytetty aluskasvillisuuden keskellä piirtämässä juuri aikaisemmissa kuvissa.

Tämän silmänkääntötempun lisäksi myös tietyt *voice over* -tekstin sanavalinnat viestivät, ettei elokuvan kerronta pidättäydy yksinomaan asiallisen neutraalissa ja tieteellisen täsmällisessä ilmaisussa. *Voice over* -tekstin käyttämää kieltä voi paikoin luonnehtia romanttiseksi. Dramaattinen tuho, metsän kaataminen, kirvoittaa alkusoinnullista, runollista ilmaisua, kun Francis Hallé toistelee tuhon synonyymejä: *“Ikivanhat puut voidaan kukistaa hetkessä. Tuhota, turmella, kaataa ja katkoa. Elpyminen ennalleen vie vuosisatoja. Kuinka tuhovoimat voi pysäyttää?”*

Pääosin *voice over* -teksti on tyyliltään selkeää ja yleistajuista. Se kertoo sademetsästä, huomattavan monimutkaisesta vuorovaikutusten kudelmasta, esimerkkien kautta ja kaihtamatta antropomorfistisia sävyjä. Kasveista puhutaan kuin niillä olisi tietoisia aikomuksia: ne ovat keksineet oman tapansa elää, ne kutsuvat apua, keksivät ratkaisuja ja juonittelevat.

Sademetsän tarinan katsojasopimukseen kuuluu, ettei ihmisten läsnäoloa piiloteta, mutta ei nosteta pääosaankaan. Ainoa elokuvassa nähtävä ihmishahmo on Francis Hallé, mutta hakkuuaukko-kohtauksessa näytetään myös merkkejä ihmisten läsnäolosta vihollisen roolissa: savivellin keskellä lojuvat kumisaappaat, moottorisaha, maansiirtokone ja peltitynnyri.

Sademetsän tarinan kertoja kuljettaa tarinaa läpi elokuvan pukeutuneena samoihin vaatteisiin, puhumatta kertaakaan suoraan kameralle. Hänet kuvataan jollain tavalla puiden kaltaisena, hiljaisena, tyynenä, pidättyväisenä ja siksi hieman etäisenä, vanhana, salaviisaana hahmona.

Voice over -tekstissä Francis Hallé kertoo viettäneensä metsissä kymmeniä vuosia. Jo ensimmäisistä kuvista katsoja voi päätellä hänen olevan piirtämistä harrastava kasvitutkija, vaikka tätä ei *voice over* -tekstissä yksiselitteisesti sanota. Tunteistaan Francis Hallé kertoo melko pidättyväisesti: hän vain nimeää voimattomuuden synnyttämän vihan ja turhautumisen tunteet tallustellessaan ulkoisesti tyynenä mutaisella avohakkuulla. Piirtämisen ja kuljeskelun ohella ainoa toiminta, jossa kertoja näytetään, on elokuvan lopussa, kun Francis Hallé asettelee kaatuneen puun rungolle kasveja, kuin puutarhuri ikään.

7. JOHTOPÄÄTÖKSET

7.1 Kuinka esimerkkielokuvien dramaturgiset ratkaisut toimivat

Molempien elokuvien dramaturginen rakenne perustuu kronologiaan: *Metsän tarinassa* vuodenaikojen kierto, *Sademetsän tarinassa* metsän sukkessiovaiheisiin. Dramaturgisesti *Sademetsän tarina* on kuitenkin *Metsän tarinaa* onnistuneempi. Kuten totesin eppisestä rakenteesta, se pysyy kasassa teeman varassa. *Sademetsän tarina* keskittyy johdonmukaisesti kasveihin. Se lähestyy muita aiheita nimenomaan kasvien näkökulmasta ja onnistuu syventämään aihettaan läpi elokuvan.

Sademetsän tarinasta on selkeästi ja johdonmukaisesti rajatun teeman lisäksi löydettävissä premissi: jos elokuvan päähenkilöksi tulkitsee metsän, elokuvan premissi on metsän pyrkimys palautua entiselleen. Mikäli samasta aiheesta olisi tehty draamaelokuva (vaikka dokumentaarinenkin), olisi dramaturgia pyrittävä rakentamaan katsojassa heräävän pelon ja toivon vuorottelun varaan. Draamaelokuvassa olisi myös yritetty luoda vaikutelma siitä, että näytettävät asiat tapahtuvat *tässä ja nyt*. Tällainen kerronnan strategia olisi epäilemättä keskittynyt vielä enemmän kasveja uhkaaviin vaaroihin, olivatpa ne sitten ympäristötekijöitä kuten tuhohyönteisiä, vieraslajeja, kasvitauteja, maaperän eroosiota ja rajuja ilmastonvaihteluita tai ihmisen hahmoon henkilöityjä. *Sademetsän tarina* kuitenkin pyrkii pitämään katsojan mielenkiintoa yllä toisin keinoin: se vetoaa katsojan haluun tietää ja ymmärtää kasvien elämää.

Jos *Metsän tarinan* tekijöiden tarkoituksena oli luoda teos, jossa isoon tarinaan on upotettu pienempiä tarinoita, toteutus on jäänyt puolitiehen. *Voice over* -teksti kuulostaa päälle liimatulta ja pikkupojan puhe teennäiseltä, suoraan paperista luetulta. On ilmeistä, että sanat eivät ole hänen omiaan. Elokuvan loppupuolella mennään jopa niin pitkälle, että poika äityy lausumaan otteita Kalevalasta: *“Mäet kylvi männiköiksi, kummut kylvi kuusikoiksi, kankaat kanervikoiksi, notkot nuoriksi vesoiksi.”*

7.2 Esimerkkielokuvien tavasta puhutella katsojaa ja ympäristöfilosofisesta asenteesta

Kuten luvussa 6.2 totesin, molempien elokuvien loppukaneetit ovat lähes identtiset. Vaikka molempien *voice over* -teksti sisältää poettisia sävyjä hieman enemmän kuin valtaviiran luontodokumentit keskimäärin, pääasiallisesti tapa puhutella katsojaa säilyy formaalina, muodollisena. Muodollinen ääni selittää ilmiöitä ja välittää tietoa. Se varaa itselleen tiedollisen arvovallan.

Molemmat elokuvat ovat estetiikaltaan harmonisia, yhtenäisiä ja hillittyjä. Rakenteeltaan ne ovat symmetrisiä ja suljettuja. Elokuvan esiin nostamiin kysymyksiin pyritään pääsääntöisesti myös vastaamaan, vaikka *Sademetsän tarinan* kertoja jättääkin tilaa myös ihmetykselle: *“Köynnösvehkat ovat kiehtovia kasveja. Ne sulautuvat puunrungon kuvioihin alhaalla, vihollisten ulottuvilla. Korkeammalla ne alkavat kukoistaa ja nauttivat puun tarjoamasta turvasta. Miten kasvi keksi nerokkaan ratkaisunsa? Se on minulle arvoitus.”*

Elokuvien ympäristöfilosofinen asenne on dualistinen. Ne toistavat länsimaiselle kulttuurille melko tyypillistä luonnon ja kulttuurin vastakohtaisuutta. Metsä on tutkimuksen tai retkien kohde, jota otetaan haltuun ulkopuolelta, vaikka lopussa haikaillaankin paluuta alkuperäiseen, luonnolliseen harmonian tilaan. Elokuvat paketoivat esittämänsä metsät siistiin, sulkeutuvaan muotoon ja jättävät katsojassa heräävät emotionaaliset ristiriidat itsensä ulkopuolelle, kuin ruusukkeeksi paketin päälle.

7.3 Mitä *Metsän tarina* ja *Sademetsän tarina* väittävät ja paljastavat

Sademetsän tarina perustelee vakuuttavasti, miksi kaadettua metsää on mahdoton korvata istuttamalla uusia puita tilalle. Se osoittaa, kuinka korvaamattomia sademetsät ihmisen aikaperspektiivistä ovat. *Metsän tarina* ei kokonaisuutena välitä yhtä selkeää viestiä metsien suojelutarpeesta. Elokuvan metsä, jota mikään ei ylipäättäen uhkaa, on viihdekäytössä, elämys muiden joukossa ja yksi kansallisen identiteetin rakennuspalikoista. Tähän tarkoitukseen riittääkin, että meillä on kuvia metsästä, muutama ilves Ranuan eläinpuistossa ja joku kansallispuisto jossakin. *Metsän tarina* säestää Metsähallituksen kansallista politiikkaa, jossa luontokin on palvelu, jonka käyttäminen todellisuudessa edellyttää auton ja mielellään myös kesämökin omistamista, käytännössä siis keskiluokan tulotasoon yltämistä.

Jos Jukka Relanderin teoriaa oikeistolaisista ja vasemmistolaisista luontodokumenteista lähtee soveltamaan *Metsän tarinan* kohdalla, sen voisi todeta olevan keskustalainen luontodokumentti, sillä se argumentoi vedoten toisaalta tunteeseen, toisaalta traditioon. *Sademetsän tarina* puolestaan vetoaa järkeen ja argumentoi tieteellisemmältä pohjalta, vaikka sekin paikoitellen käyttää runollista kieltä, viittaa vain “tuhovoimiin” eikä ehdota mitään konkreettisia toimenpiteitä metsien suojelun edistämiseksi. Ehkäpä *Sademetsän tarinan* voisi siis tulkita olevan Vihreän puolueen arvojen ja hengen mukainen elokuva – hyödyntäähän se uutta teknologiaa tietokoneanimaatioiden muodossa, pyrkii argumentoimaan tieteelliseltä pohjalta ja välttää avoimeen konfliktiin asettumista.

Metsän tarinassa Panu Aaltion säveltämä mahtipontinen ja imelä elokuvamusiikki peittää sekä metsän äänet, että hiljaisuuden. Ernst Lubitsch kuvaili amerikkalaista elokuvayleisöä vuonna 1921 sanoen, että sillä on 12-vuotiaan lapsen mieli; sen täytyy saada elämä sellaisena, kuin se ei ole (von Bagh 1998, 84). *Metsän tarina* puolestaan näyttää suomalaisen metsäluonnon sellaisena, kuin se ei ole.

Elokuvan kuvaaja Hannu Siitonen tietää tämän hyvin. Kuvauspaikat sijaitsevat pienellä Haarikon alueella Punkaharjulla. Siitosen kaltainen kokenut luontokuvaajakin joutui näkemään paljon vaivaa kuvauspaikkojen löytämiseksi, koska luonnontilaiset metsät ovat Suomessa niin harvinaisia, kirjoittaa Sampsa Oinaala *Kodin Pellervo* -lehden numerossa 10/2013. Valtaosa tästäkin alueesta on talousmetsää. “*Alueen omistava metsäyhtiö UPM harkitsi lähes koko alueen hakkaamista, kun syöksyvirtaus kaatoi kesällä 2010 paljon puita vanhasta metsästä. Lopulta päädyttiin rauhoitukseen.*” (Oinaala, 2013. 11-15.)

Alue on kuitenkin rauhoitettu vain yhtiön omalla päätöksellä. Se ei siis ole virallinen suojelualue. Rauhoituksen takeena ei ole muuta, kuin yhtiön edustajan suullinen lupaus. Kuvaaja Hannu Siitonen uskoo, että toistaiseksi metsät ovat jääneet hakkaamatta ja rannat säästyneet mökkirakentamiselta osittain elokuvan ansiosta, mutta kyseessä on vain viivytystaistelu. “*Nyt UPM sanoo, ettei ole kiire myydä, mutta kyllä nämä tontit olisi jo myyty, ellei olisi noussut meteliä.*” — “*Elokuvalla on pystytty vaikuttamaan tähän. Muuten ihmiset eivät tuntisi näitä alueita. Minä en*

jaksa silti uskoa, että tämä säästy, vaikka tietysti toivon sitä.” (Oinaala, 2013. 11-15.)

Metsän tarina, jota Oinaala luonnehtii tekijöidensä hiljaiseksi kannanotoksi vanhojen metsien puolesta, hukkaa mahdollisuutensa puhua aiheesta suoraan. Tämä keskustelu jäi elokuvan ulkopuolelle, muille foorumeille.

7.4 Sitoutuminen genren traditioon

Poikkeuksellisesta aiheestaan ja ennennäkemättömästä kuva-aineistostaan huolimatta myös *Sademetsän tarina* on klassinen, standardin mukainen, luontodokumentti. Se edustaa konservationistista suhdetta luontoon. *Sademetsän tarina* vetoaa sademetsien säilyttämisen puolesta osoittamatta kuitenkaan tarkemmin, mikä sademetsiä uhkaa tai tarjoamatta minkäänlaisia ratkaisuja tuhon estämiseksi.

Cynthia Chris on tehnyt samanlaisen havainnon luontodokumenttien genrestä laajemminkin. Chrisin mukaan *True-life Adventures* -sarjan elokuvista alkaen luontodokumentit alkoivat tunnustaa elinympäristöjen katoamisen ja köyhtymisen ja kannustaa niiden suojeluun. Luontodokumenteilla on taipumus väittää luonnon olevan loputtoman sitkeä, eläinten kykenevän aina selviytymään vastoinkäymisistä ja sopeutumaan ympäristön muutoksiin silloinkin, kun elinympäristöjen menetys ja tiettyjen lajien kannan pieneneminen todistavat toisin. (Chris 2006, 201.)

1970-luvulta lähtien luonnonsuojelullinen viesti on artikuloitu selvemmin, vaikkakin useimmat luontoelokuvat ja televisio-ohjelmat, jotka ovat riippuvaisia kaupallisesta levityksestä tai yrityssponsoreista, kiertävät keskustelun ympäristöongelmien nimenomaisista syistä ja pidättäytyvät tarjoamasta niihin poliittisia ratkaisuja. Tyypillisesti luontodokumentit väistävät herättämänsä ristiriitaiset kysymykset. Ne vetoavat katsojan tunteisiin tutustuttamalla tämän luonnon ihmeisiin ja tunnustamalla luontoon kohdistuvan uhkan, mutta eivät nimeä taloudellisia tai poliittisia intressejä uhkan takana, eivätkä tutki mahdollisia ratkaisuja. (Chris 2006, 201.)

Sademetsän tarina sitoutuu myös Jukka Relanderin kuvaamaan “oikeistolaisten” luontodokumenttien traditioon siinä mielessä, että se esittää klassisen väitteen “*heikot väistyvät vahvempien tieltä*” ja kuvaa elämää sademetsässä kamppailuna niukoista resursseista.

Esimerkiksi Disneyn *True-life Adventures* -sarjan elokuvassa *Valkoinen erämaa (White Wilderness)* vuodelta 1958 on kohta, jossa sudet metsästävät karibuja. Kertoja selittää, että sudet saalistavat laumasta rammat ja heikot. Kuva-aineisto ei kuitenkaan tue väitettä. Susien tappamat karibut ovat isoja ja terveen näköisiä. Kertoja tulee kuitenkin esittäneeksi jakson tapahtumat mallina jonkinlaisesta luonnon eugeniikasta, jonka lopputuloksena lauman ja koko lajin elinmahdollisuudet paranevat tulevaisuudessa, kun heikot yksilöt karsiutuvat pois. (Chris 2006, 34-35.)

Samoin kohdassa, jossa *Sademetsän tarinassa* väitetään heikompien väistyvän vahvempien tieltä, mikään kuvissa ei viittaa tällaiseen. Lause jätetään vain leijumaan ilmaan jonkinlaisena yleisenä totuutena.

7.5 Vaikutukset omaan työskentelyyn

Esimerkkielokuvien dramaturgiaa tarkastellessani opin, miten ensiarvoisen tärkeä toimivan katsojasopimuksen luominen on. Sen varassa elokuva seisoo tai kaatuu. Toiseksi perustavanlaatuisiksi havainnoksi nousi, että eepinen, kertova dramaturgia vaatii teeman selkeää rajaamista ja siinä pysymistä. Muuten kokonaisuudesta tulee hajanainen tai puuduttava ja katsojan mielenkiinto herpaantuu.

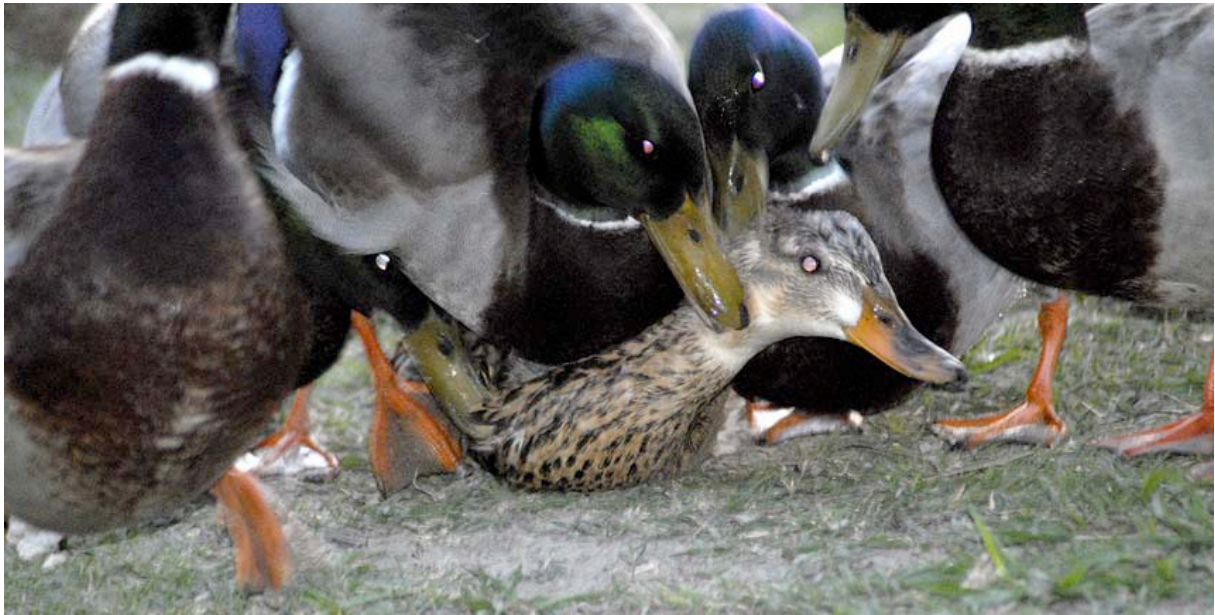
Jos lähtisin itse tekemään luontodokumenttia, valitsisin aiheekseni kaupunkiluonnon ja keskittyisin muutamaan kiinnostavaan eläinlajiin. Kaupunkiluonnon monipuolistuminen on niitä harvoja positiivisia kehityskulkuja, joita olen päässyt omana elinaikanani havainnoimaan. Pienpedot kuten ketut, haukat ja huuhkajat, ovat alkaneet viime vuosina vierailla, jopa pesiä, aivan Helsingin ydinkeskustassa. Vaikka tämä johtuisikin aikaisempien elinympäristöjen kurjistumisesta ja katoamisesta, antaa se kuitenkin jonkinlaista toivoa.

Kaupunkielämään sopeutuneiden eläinten sinnikkyudesta ja sopeutumiskyvystä kertominen olisi sopusoinnussa Cynthia Chrisinkin havaitseman luontodokumenttien tavanmukaisesti välittämän viestin kanssa. Luontodokumenttien valtavirrasta poiketen minua kuitenkin kiinnostaisi harvinaisten eläinten ja erikoisten paikkojen sijaan paljastaa tuttujen ja aivan arkipäiväisten lajien outous ja ihmeellisyys. Katse, jonka kaupunkiluontoon haluan kohdistaa, näyttää tavallisen tavattomana. Se paljastaa, millaisia ihmeitä ovat asiat, joissa emme tottumuksen ja pinnallisen, nopean lokeroinnin vuoksi enää näe mitään ihmeteltävää.

Lopputyöelokuvakseni olenkin suunnitellut vähän vinksahantutta kaupunkiluontodokumenttia homosorsista. Oman sorsaelokuvani oli alunperin tarkoitus olla hienovarainen parodia dokumenttielokuvan genrestä. Siksi olen pitänyt tarkoituksenmukaisena tutkia valtavirran luontodokumenttien kerrontaa ja konventioita genren marginaaliin kaivautumisen sijaan, vaikka henkilökohtaisesti olenkin hyvin viehätynyt sellaisista teoksista kuin latvialaisen ohjaajan Laila Pakalninin kaatopaikalla kuvaama *Dream Land* vuodelta 2004 tai jo vuonna 1996 valmistunut Claude Nuridsany ja Marie Pérennouxin hyönteisiin keskittyvä ranskalainen *Microcosmos*.



Kun aloin tehdä taustatutkimusta kaupunkiluonnosta ja Helsingin eläinlajistosta, sorsasta paljastui puolia, jotka ovat sen imagon kanssa ristiriidassa. Ensinnäkään se ei ole lainkaan tavallinen tai luonnollinen osa kaupunkiluontoa - sata vuotta sitten sorsia ei ollut Helsingissä vielä lainkaan. Lajin yleistyminen johtuu hyvin pitkälle kaupunkiporvariston työstä sen tuomiseksi tänne ja vakiinnuttamiseksi. Sorsien nähtiin kuuluvan sivistyneeseen eurooppalaiseen kaupunkikulttuuriin.



Toinen paljastus oli, että sorsat eivät ole lainkaan niin leppoisia, hyväntuulisia ja yksinkertaisia, kuin miltä vaikuttavat. Sorsien parittelukäyttäytyminen on ristiriidassa sen vaarattoman ja tylsähkön vaikutelman kanssa, jonka ne itsestään antavat. Sorsat kuuluvat siihen kolmeen prosenttiin linnuista, joilla on penis. Sorsan penis on korkkiruuvin muotoinen ja näyttää lähinnä ulos pullistuneelta suoletta tai sisäloiselta. Se on sanalla sanoen erittäin ällöttävä. Sorsat parittelevat vedessä ja usein niin rajusti, että naaras saattaa menehtyä hukkumalla, varsinkin, jos kyseessä on joukkoraiskaustyyppinen parittelu, jossa useat urossorsat ensin jahtaavat naaraan uuvuksiin ja nousevat sitten räpistelevänä parvena sen selkään.

Joissakin sorsapopulaatioissa 18 % urossorsista parittelee toisten urosten kanssa. Tiedossa ei ole, tapahtuuko tämä ns. erehdyksessä - nuorten sorsakoiraiden höyhenpeite on samanlainen kuin naaraalla - sopeutumana epätasaiseen sukupuolijakaumaan vai jostain muusta syystä. Pidän avoimna vaihtoehtoa, että joillakin herrasorsilla on yksinkertaisesti parempi maku. Nuoret koiraat, joiden ääntely on vinoa verrattuna naaraiden jatkuvaan räpäytykseen, voivat yksinkertaisesti olla miellyttävämpiä kumppaneita.

Jos sorsaelokuvaa lähdetään tekemään, tärkeimpiä ratkaistavia kysymyksiä on, kuinka vakavaan sävyyn se puhuttelee katsojaa: keskittyykö se parodioimaan genren vakiintuneita konventioita ja millä keinoin se pystyisi samalla haastamaan käsityksiämme siitä, mikä on luonnollista. Kuten sanottu, kaikki riippuu katsojasopimuksesta. Typistyykö työni vain luontodokumenttien genren kritiikiksi parodian keinoin, vai onnistunko samalla väittämään jotain myös todellisuudesta?

Lähteet:

Aaltonen, Jouko 1993. *Käsikirjoittajan työkalupakki – Miten teen video-ohjelman käsikirjoituksen*. Valtionhallinnon kehittämiskeskus. Helsinki, Painatuskeskus Oy.

Aristoteles 1982. *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava, Otavan painolaitokset.

von Bagh, Peter 1998. *Elokuvan historia*. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava, Otavan Kirjapaino Oy.

Bousé, Derek 2000. *WildLife Films*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Chris, Cynthia 2006. *Watching wildlife*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Forsyth, Adrian 1986. *Tikanpojan luonto - Seksi ja lisääntyminen eläinmaailmassa*. Espoo, Weilin+Göös.

Helke, Susanna 2006. *Nanookin jälki - Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Jyväskylä, Gummerrus Kirjapaino Oy.

Howard, David & Mabley, Edward 1995. *The Tools of Screenwriting – A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. New York, St. Martin's Griffin.

McKee, Robert 1999. *Story - Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. London, Methuen Publishing Ltd.

Relander, Jukka 2004. *Ankkalinnna ja lajien synty (esseekokoelma)*. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos.

Suonpää, Juha 2002. *Petokuvan raadollisuus - Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästy*s. Taideteollinen korkeakoulu, Vastapaino.

Oinaala, Sampsa 2013. *Etelän viimeiset erämaat*. Kodin Pellervo 10/2013. 10-19.

Virtanen, Leena 2016. *Järven tarina vie katsojan pinnan alle*. Helsingin Sanomat 15.1.2016. Kulttuuri B3.

<http://www.iltasanomat.fi/elokuvat/art-2000000571001.html> 11.4.2016

<http://www.nordiskfilm.fi/valkokangas/minisite.php?id=2421#.Vv4WvRN97R1> 11.4.2016

<http://www.nordiskfilm.fi/valkokangas/uutinen.php?id=1035#.VwuI5xN97R0> 11.4.2016

<http://www.hs.fi/arviot/elokuva/a1452743903203> 26.1.2016

<http://www.hs.fi/arviot/elokuva/a1388630057522> 2.5.2016

http://en.wikipedia.org/wiki/Nature_documentary 30.4.2016

<http://www.koulukino.fi/?id=2559> 13.8.2016

http://www.imdb.com/title/tt0428803/?ref_=rvi_tt 13.8.2016

http://www.imdb.com/title/tt0756648/business?ref_=tt_dt_bus 13.8.2016

https://en.wikipedia.org/wiki/True-Life_Adventures 14.8.2016